TOME IX. N° 2. 1er MAI 1955.

LES LETTRES ROMANES

SOMMAIRE

(*Voir suite au verso*)

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Les sources irlandaises des romans arthuriens

Par le fait même qu'elle est une île à l'extrémité de l'Europe, l'Irlande est, pour sa langue et sa culture, ce que les spécialistes nomment une région isolée et latérale. Elle a conservé, ainsi qu'on peut s'y attendre, beaucoup de traits archaïques de son héritage indo-européen [1]. Pourtant à deux époques elle apparaît, non point comme une terre où survivent des archaïsmes, mais comme une source d'impulsions nouvelles. La première fois, lors du grand effort missionnaire des moines irlandais sur le continent — avec saint Columba au VIe siècle et saint Columban au VIIe. La seconde fois, lorsque Chrétien de Troyes prit pour sujet de ses poèmes la Quête du saint Graal, Perceval, Lancelot et Geniève, le chevalier errant et son amour courtois, le Roi Pêcheur et le Château de la Pucelle, car alors aussi, quoique d'une façon différente, l'inspiration venait d'Irlande. Il y a eu des discussions sans fin au sujet du saint Graal : de quoi s'agissait-il ? que symbolisait-il ? Fallait-il voir chez Chrétien le plat employé à la Dernière Cène, comme c'est le cas dans le Lancelot en prose et dans la *Queste del saint Graal*, ou bien le chaudron magique de la tradition celtique ? M. Vendryes, qui est le dernier à avoir discuté cette question, l'a laissée irrésolue [2]. En revanche, il est certain que dans ces romans, de nombreux traits — épisodes entiers ou simples incidents — sont d'origine celtique. Joseph Loth, de nos jours, a démontré que l'histoire de Tristan se place en Cornouailles, et Jean Bodel en son temps distinguait déjà dans la littérature fran-

1. *The Archaism of Irish Tradition*, dans *Proc. Brit. Acad.*, XXXIII.
2. *Études celtiques*, V, p. 1.

çaise « trois matières », celles « de France et de Bretagne et de Rome la grant ». Le fait même de l'influence celtique sur les antiques romans français est, par conséquent, hors de doute. Mais la difficulté est de la déterminer précisément. A cet effet, il sera peut-être opportun de prendre aujourd'hui une vue d'ensemble du problème, en éliminant les points obscurs ou secondaires, telle que la question du Graal, qui demeure une énigme. Je ne considérerai que les traits principaux des romans arthuriens pour lesquels une origine celtique peut être le plus sérieusement revendiquée. Aux spécialistes de la littérature celtique ou arthurienne, ces pages n'apprendront rien de neuf. Aux autres, j'ose espérer qu'elles ne seront pas inutiles et que, à tout le moins, elles attireront leur attention sur quelques trésors de la littérature irlandaise.

Un des thèmes de la saga irlandaise qui eut le plus de succès est celle du voyage d'un héros dans l'Autre Monde. La magie celtique, la faculté imaginative qui a fait la réputation de la littérature irlandaise, s'est pleinement affirmée ici. L'Autre Monde est dénommé « La Terre des Vivants », « La Plaine des Délices », « Le Pays Multicolore », « Le Pays des Jeunes ». C'est un pays où il n'y a ni fatigue, ni maladie, ni vieillesse, ni mort ; où la nourriture et la boisson ne diminuent pas quand on les consomme, et où souhaiter une chose équivaut à la posséder ; où le bonheur est éternel et où cent ans ne sont qu'une journée. Cette Terre des Vivants est censée située dans la mer occidentale ou sous la mer. Une belle jeune fille s'approche du héros et lui chante de cet heureux monde. Il la suit, ils s'embarquent sur une barque de cristal, et on ne les revoit plus ; ou bien, il revient au bout de trois jours et s'aperçoit que son absence a duré trois cents ans. Mais parfois on entre plus directement dans l'Autre Monde. Le héros est à la chasse ou en voyage, et un brouillard descend sur lui. Il se trouve près de la demeure d'une fée. Il entre : une belle jeune fille et un vieillard lui offrent l'hospitalité. Puis, après des aventures merveilleuses, le château et ses habitants disparaissent, et le héros se retrouve seul sur son chemin. Sous cette seconde forme, ces contes, appelés en irlandais *echtrai* « aventures », nous rapprochent du château du saint Graal dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes.

En Irlande, ils sont la survivance d'une croyance païenne primitive en un paradis terrestre. Chez Chrétien de Troyes le cadre reste le même, mais l'atmosphère a changé, et ses successeurs donneront au thème une interprétation franchement colorée de christianisme : ils expliqueront que le Graal est le plat dont s'est servi le Christ à la Dernière Cène, et qui a été employé plus tard par Joseph d'Arimathie pour recueillir le Précieux Sang du Christ Crucifié.

Or, il y a une variante irlandaise des *echtrai* qui se rapproche particulièrement de la forme qu'on rencontre chez Chrétien. C'est l'histoire intitulée *Baile in Scáil* — « Le Délire du Fantôme », — qu'on croit avoir été composée au XIe siècle [1]. En voici le résumé : Conn des Cent Batailles se trouvait un jour sur la colline de Tara avec son poète Cesarn, quand un grand brouillard descendit sur eux de telle sorte qu'ils ne pouvaient plus voir leur chemin. Ils entendent un cavalier qui approche. « Malheur ! » dit Conn, « si ce brouillard nous a menés dans un pays inconnu. » Le cavalier lance sur eux trois javelots, dont le dernier les atteint le premier. Cesarn lui fait remarquer qu'il s'en prend à Conn, le roi de Tara. Alors l'autre retient sa main et leur souhaite la bienvenue dans sa demeure.

Les voilà dans une plaine où il y a un arbre d'or et une maison d'un diamètre de trente pieds, dont la poutre faîtière est en or blanc. Ils pénètrent dans cette demeure, ils y voient une femme assise sur un siège de cristal, et portant une couronne d'or. Devant elle se trouvaient une coupe d'or et une cuve d'argent aux angles d'or ; et à côté d'elle un vase d'or. Ils ont vu le Fantôme lui-même sur son trône... Quelqu'un d'aussi merveilleux n'a jamais été vu à Tara.

Cette femme, c'était la Souveraineté d'Irlande. Elle a donné à manger à Conn la côte d'un bœuf et la côte d'un porc. La côte de bœuf avait vingt-quatre pieds de long et huit de large. Celle de porc en avait douze de long et cinq de large [2]. Lorsqu'elle a servi la bière, elle a demandé à qui il fallait donner la coupe

1. Cf. Dillon, *Early Irish Literature*, p. 107.

2. Le conteur s'exprime autrement : il fait entendre que si les côtes avaient formé voûte, celle-ci eût eu 8 pieds de haut pour le bœuf et 5 pour le porc.

de bière rouge (*derg-laith*)[1], et le Fantôme lui a répondu. Tandis qu'il nommait chaque prince à partir du temps de Conn, Cesarn les inscrivait en *ogam* sur quatre douves en bois d'if. Alors le Fantôme et sa maison ont disparu, sauf la cuve et le vase et les douves. C'est pourquoi les gens parlent de la « Vision et Aventure et Voyage de Conn des Cent Batailles » et du « Délire du Fantôme ».

Il y a une autre *echtrae* associée au nom du petit-fils de Conn, le fameux Cormac, et qui de nouveau suggère l'atmosphère de la découverte par Perceval du Château du Graal : c'est l'*Echtrae Chormaic* [2].

Un jour de mai à l'aube, Cormac se trouvait sur le rempart de Tara, lorsqu'il vit approcher un guerrier vêtu de beaux habits et portant sur l'épaule une branche avec trois pommes d'or. La branche émettait une musique ravissante quand on la secouait, si bien que les blessés ou les malades s'endormaient à l'entendre.

« D'où venez-vous, guerrier? » dit Cormac. — « D'un pays où il n'y a que de la vérité, » répondit-il, « et où il n'y a ni vieillesse, ni décrépitude, ni tristesse, ni envie, ni jalousie, ni haine, ni arrogance. » — « Il n'en va pas de même chez nous, » dit Cormac. « Guerrier, voulons-nous conclure une amitié ? »

Ils se mettent d'accord, et Cormac demande la branche merveilleuse. Le guerrier la lui donne en échange de la promesse de pouvoir faire trois vœux à Tara. Cormac retourne au palais et tout le monde admire la branche. Il la secoue et on s'endort jusqu'au lendemain. Un an après, le guerrier revient pour formuler son premier vœu : il a choisi Ailbe, la fille de Cormac. Les femmes de Tara poussent trois cris d'affliction à la perte de la fille du roi ; mais Cormac secoue sa branche, elles oublient leur chagrin et s'endorment. A un mois de là, le guerrier revient de nouveau et prend Cairpre Lifechar, fils de Cormac. La troisième fois, il prend l'épouse du roi, Eithne au Long Côté. Mais cela, Cormac ne pou-

1. Thurneysen conjecture qu'il y a ici un jeu de mots entre *flaith* (souveraineté) et *laith* (bière), *Zu irischen Handschriften und Denkmälern*, I, 48.

2. Dillon, *op. cit.*, p. 110.

vait le tolérer. Il poursuit le ravisseur avec toutes ses troupes. Et voici qu'un grand brouillard s'abat l'isolant dans une vaste plaine. Au milieu de cette plaine se trouvait un enclos, entouré d'une clôture en bronze, et dans l'enclos une maison en argent, à demi couverte de plumes d'oiseaux en guise de chaume ; mais un coup de vent emportait les plumes chaque fois que des couvreurs en posaient. Un homme allumait un feu en y mettant tout un arbre, y compris les racines et les branches, mais le temps d'en amener un second, le premier était déja consumé. Or, il y avait là un autre enclos, qui comprenait quatre maisons. Cormac y est entré et il y a vu un palais dont le toit de bronze et d'argent était recouvert de plumes d'oiseaux. Il y a vu aussi une source brillante, où vivaient cinq saumons ; cinq vieux noisetiers l'entouraient qui nourrissaient les cinq poissons de leurs noisettes qui tombaient dans l'eau. Et les écales descendaient cinq ruisseaux formés par la source. Le courant faisait entendre une douce musique.

Cormac entre dans le palais. Un beau guerrier et une belle jeune fille lui souhaitent la bienvenue. Le soir un homme arrive, une hache dans la main droite, une douve dans la main gauche. Il mène un porc. On tue celui-ci et on le met rôtir, mais il ne pouvait être rôti que si on disait une vérité pour chaque quartier. Le guerrier prie l'homme de raconter la première histoire, et l'homme raconte d'où lui venaient le porc, la hache, et la douve. On les lui avait donnés en récompense pour avoir retrouvé du bétail perdu. Le porc pouvait être tué tous les soirs, et la douve fournissait suffisamment de combustible pour le cuire. Cela faisait assez de nourriture pour tout le palais, et le lendemain matin le porc était de nouveau en vie et la douve entière. « Cela est vrai », dit le guerrier. Et en retournant le porc on trouva qu'un quart en était cuit. Puis ce fut le tour du guerrier de raconter une histoire. Au temps du labourage, son champ de blé avait été trouvé déjà labouré, semé et hersé. Au temps de la moisson, le blé s'était mis tout seul en meules dans le champ. Au moment de le rentrer, on l'avait trouvé déjà empilé dans la cour. Et on en avait mangé sans que jamais il ne diminuât. Après cette histoire, on a retourné le porc : le second quartier était rôti. « A mon tour, maintenant, » dit

la femme. Et elle raconta qu'elle avait sept vaches et sept moutons. Le lait des vaches suffisait à nourrir tous les gens de la Terre Promise et la laine des moutons à les vêtir. Et par cette troisième histoire, le troisième quartier du porc fut cuit.

Enfin Cormac se mit à raconter comment sa femme, son fils et sa fille lui avaient été enlevés, et le porc fut cuit tout entier. On le partagea, mais, quand on en servit Cormac, celui-ci protesta parce qu'il ne dînait jamais, dit-il, sans cinquante convives. Le guerrier alors chanta une berceuse : elle endormit Cormac, qui, à son réveil se trouva entouré de cinquante guerriers, ainsi que de sa femme, de son fils et de sa fille.

On apporta ensuite au guerrier une coupe d'or dont la beauté emerveilla Cormac. Il y a cependant, fit remarquer le guerrier, une chose plus admirable : c'est que « si l'on énonce trois mensonges au-dessus de cette coupe, elle se brise en trois morceaux, mais trois vérités la réparent. » Aussitôt énonçant lui-même trois mensonges, la coupe se brisa. Alors il dit qu'Eithne n'avait eu de rapports avec aucun homme, ni Ailbe non plus, ni Cairpre avec aucune femme, depuis leur départ de Tara, et la coupe se recolla.

Le guerrier révèle alors qu'il est Manannán Mac Lir, et qu'il a amené Cormac ici pour qu'il voie la Terre Promise. Il explique que les hommes que Cormac avait vus couvrir la maison sont les poètes d'Irlande, qui ont amassé des richesses en vain. L'homme qu'il a vu allumer le feu est un seigneur qui payait de sa bourse tout ce qu'il consommait (?) [1]. La source, c'est la Fontaine de la Science [2], les cinq ruisseaux, les cinq sens au moyen desquels on arrive à la connaissance.

Outre ces deux *echtrai*, il y en a une dont le héros est le père de Cormac, Art fils de Conn : c'est l'*Echtrae Airt Meic Cuinn* [3].

Eithne du Long Côté, fille de Brislenn Binn, roi de Loch-

1. Texte conjectural. Leçon douteuse.

2. Cf. Lüders, *Die magische Kraft der Wahrheit im alten Indien*. *ZDMG*, XCVIII, p. 10.

3. Dillon, *Early Irish Literature*, p. 112.

lann, était la femme de Conn des Cent Batailles. Elle est morte et a été enterrée à Tailtiu (Tailtiu avec Bruig na Bóinne et Cruachain étaient les trois principaux lieux de sépulture en Irlande). Conn en était désolé. Un jour qu'il était sorti seul de Tara, il arriva à Benn Étair Meic Étgaith. Or, le même jour, les Tuatha Dé Danann s'étaient rassemblés en conseil pour juger Bé Cuma à la Belle Peau, — fille d'Eogan Inbir, la femme de Labraid à la Main et au Glaive Rapides, — surprise en flagrant délit de péché avec Gaidiar, fils de Manannán, et ils avaient décidé de l'expulser de la Terre Promise.

Bé Cuma cependant était amoureuse d'Art, fils de Conn, bien qu'elle ne le connût que par ouï-dire. Elle traverse la mer dans un « curach »[1] et elle aborde à Benn Étair. Elle est belle [2], et le roi Conn l'accueille et se lie d'amitié avec elle Elle soumet le roi à son obéissance et exige qu'Art soit banni de Tara pour un an. Conn bannit Art de Tara et d'Irlande. Depuis lors, pendant un an, il n'y a eut plus ni blé ni lait en Irlande, et les druides déclarent que c'est la femme de Conn qui a causé cette malédiction par sa perversité et son incrédulité, et que la justice ne pourra être apaisée que si l'on immole le fils d'époux sans péché, et si l'on mêle son sang à la terre de Tara.

Conn s'est mis à la recherche du fils innocent, laissant le royaume à Art en son absence. Il s'est rendu à Benn Étair et il y a trouvé le curach que Bé Cuma avait caché. Cette embarcation, qu'entouraient des monstres marins, l'a porté d'une île à l'autre durant un mois et quinze jours, au bout desquels il a accosté à une île étrange. Dans cette île — la description est stéréotypée — on trouve des pommiers odoriférants, des sources de vin que surplombent des noisetiers, et aussi une maison couverte de plumes d'oiseaux avec des portes de cristal aux montants de bronze. Cette demeure est celle de la reine, Rigru aux Grands Yeux, fille de Lodan de la Terre Promise, et femme de Dáire l'Admirable, fils de

1. *Curach* est le terme irlandais qui désigne un type de petit bateau, encore en usage aujourd'hui sur la côte ouest du pays. Le terme anglais correspondant est *coracle*.

2. Sa beauté est décrite en style conventionnel.

Fergus au Noble Jugement qui venait du Pays des Merveilles. Son fils Ségda Saerlabraid y est assis dans un fauteuil de cristal. Et Conn s'y assied également tandis que des mains invisibles lui lavent les pieds. Ensuite, une flamme jaillit du sol, et une main mène Conn au foyer. Des tables chargées de mets lui apparaissent, mais sans que personne les ait apportées. Puis une corne à boire lui apparaît et les plats sont enlevés. Alors Conn voit une cuve de cristal bleu, cerclée d'or, et Dáire le prie de s'y baigner. Il s'endort et quand il se réveille dispos, des mets lui apparaissent de nouveau. Cette fois il déclare qu'il y a pour lui une *geis*, c'est-à-dire une interdiction, de manger tout seul. Ses hôtes, au contraire, avaient l'obligation de manger seuls : Ségda néanmoins, le fils du roi, consent à manger avec lui. Et ce soir-là, Conn et Ségda se mettent à deux dans le même lit.

Le lendemain, Conn dit ce qu'il recherche et il demande que Ségda lui soit livré pour le sacrifice. Mais le roi Dáire s'y oppose. La seule fois qu'il a eu, dit-il, des rapports conjugaux avec son épouse, ce fut lors de la conception de Ségda, comme lui-même et sa femme avaient été conçus l'unique fois que leurs parents s'étaient unis maritalement. Ségda, lui, proteste qu'on ne peut rien refuser au roi d'Irlande, et il insiste pour partir. Ses parents le placent sous la protection des rois d'Irlande, d'Art, fils de Conn, de Finn, le fils de Cumall, et des poètes, de façon qu'il puisse leur revenir sain et sauf. Conn y consent si la chose est possible. Il rentre à Tara, où les druides veulent que le garçon soit immolé. Au moment où ils vont le tuer, une femme arrive au milieu de l'assemblée en conduisant une vache. Elle s'assied entre Conn et Finn. Alors elle prie les druides d'abattre la vache, d'en mêler le sang à la terre de Tara, d'en enduire les montants des portes, et d'épargner le jeune homme. Aux flancs de la vache pendaient deux sacs, l'un contenait un oiseau à une patte, l'autre un oiseau à douze pattes. Quand la vache est abattue, la femme dit d'ouvrir les sacs, et de lâcher les oiseaux. Or, les oiseaux se mettent à se battre, et celui qui n'a qu'une patte l'emporte. Et la femme d'expliquer aux druides qu'ils sont, eux, l'oiseau à douze pattes, et Ségda l'oiseau à une patte, car lui est dans la vérité. Elle conjure ensuite Conn de répudier la

femme pécheresse, mais Conn n'en est pas capable. Elle prédit alors que le pays d'Irlande ira en empirant, et elle part emmenant son fils Ségda.

Voici maintenant le résumé que donne M. Vendryes du poème de Chrétien de Troyes[1] :

> Un cavalier errant au hasard arrive un soir dans une contrée qui paraît frappée de stérilité. Il découvre enfin un château où on l'héberge. Un vieux roi infirme le reçoit à sa table, après lui avoir remis une épée qui valait un trésor. Il voit alors défiler un singulier cortège. D'abord passait un valet porteur d'une lance de l'extrémité de laquelle coulait une goutte de sang. Puis venaient deux autres valets porteurs de chandeliers sur chacun desquels brûlaient au moins dix cierges : ils accompagnaient une demoiselle qui tenait en mains un « graal » (v. 3220-3221) :
>
> un graal antre ses deus mains
> une dameisele tenoit.
>
> Et ce Graal répandait une telle clarté que devant lui les cierges perdaient la leur, comme il arrive aux étoiles quand se lèvent le soleil et la lune. Suivait encore une autre demoiselle qui portait un *tailleor* (plat) en argent. Au repas qui est alors servi sur une table d'ivoire, le graal repasse à chaque plat. Mais le jeune cavalier, bien que fort intrigué par cette étrange cérémonie, n'ose poser aucune question à son hôte. Le lendemain à son réveil, il trouve le château désert ; il part et aussitôt tout disparaît.
>
> Il apprend bientôt qu'il vient de manquer la plus belle aventure du monde ; s'il avait posé la question qui lui brûlait les lèvres, il aurait sur-le-champ guéri le vieux roi et rendu la vie à la contrée déserte. C'est Gauvain qui beaucoup plus tard aura le mérite de ramener la fécondité au pays.

Le château, la jeune fille, la coupe mystérieuse, et le héros de l'aventure dans le roman français semblent faire écho aux récits irlandais, bien que les détails varient. C'est comme l'Autre Monde irlandais transporté sur sol français. On a

1. M. Vendryes cite Albert Pauphilet, *Romania*, LXVI, p. 289.

reconnu aussi le pays frappé de stérilité de l'*Echtrae Airt Meic Cuinn*, qui nous a expliqué la cause du malheur et nous a déjà fourni aussi le motif du fils né de parents innocents : ce sera le cas de Galahad (Gauvain), seul digne de la conquête du graal.

Cette dernière histoire nous amène aussi au thème de la « quête », car c'est bien une quête que fait Conn, et d'ailleurs la seconde partie que nous n'avons pas exposée ici, l'*Echtrae Airt* proprement dit, rapporte la quête de la belle Delbchaem par Art, qui est obligé de la faire, et au cours de laquelle il doit subir des épreuves hasardeuses. Or, la quête est un thème très répandu en Irlande. Le fameux *Echtrae Brain*, qui nous donne les meilleures descriptions de l'Autre Monde, et qui est un des plus anciens textes que nous possédions, du VIIIe siècle au plus tard, est en somme une quête : on part en quête du Pays des Femmes. Le *Tochmarc Emire*, qui raconte les épreuves que doit subir Cú Chulainn pour gagner sa femme Emer, aussi une histoire ancienne, du IXe siècle, est le vrai modèle de la quête. Faut-il croire, alors, que le motif de la quête a été trouvé par Chrétien dans une source celtique? Pas nécessairement, car ce motif n'a pas été inventé par les Celtes ni par les Irlandais, puisqu'on le trouve déjà chez les Grecs, où c'est bien une quête, celle de la Toison d'or, qu'entreprend Jason. Mais étant donné qu'il y a d'autres motifs qui semblent vraiment celtiques, il est très probable que c'est au monde celtique aussi que Chrétien a pris l'idée centrale de son poème. S'il en est ainsi, et c'est l'opinion des savants les plus qualifiés, la conception du chevalier errant, avec tout son idéal d'honneur et de vertu, qui fait le grand mérite des romans français, et qui a eu si belle fortune en France et en Espagne ensuite, serait d'origine celtique, voire irlandaise.

Dans son article déjà cité, M. Vendryes a remarqué justement que dans l'ensemble des aventures de Perceval chez Chrétien de Troyes, « on est conduit à reconnaître aussi une influence celtique dans le récit des « Enfances » du héros ». Il s'agit, en effet, du thème bien connu de la *Táin Bó Cualnge*, qui raconte, dans un chapitre intitulé *Macgnímrada* (Enfances) *Con Culainn*, les exploits du jeune guerrier Cú Chulainn.

On a d'ailleurs également un texte de l'autre cycle héroïque, dont Finn est la figure centrale — le cycle ossianique rendu fameux par les fausses « traductions » de MacPherson — les *Macgnímrada Finn*, qui raconte les exploits de l' « enfant » Finn Mac Cumaill. « Même certains détails de ces deux récits prêtent a un rapprochement avec les « Enfances » de Perceval », dit M. Vendryes, et c'est en effet, une des preuves les plus évidentes des rapports qui existent entre l'ancienne tradition irlandaise et le nouveau style du roman français.

Il y a cependant encore dans le *Perceval* de Chrétien un autre motif qui doit frapper le lecteur au courant des choses celtiques. Dans un livre déjà ancien, mais toujours recommandable pour son style, sa finesse et la fermeté de sa critique, *On the Study of Celtic Literature*, Matthew Arnold a tâché de préciser la notion de ce qu'il appelle la magie celtique. Pour illustrer la manière particulière dont les Celtes voient les choses de la nature, il cite ce morceau du roman gallois de *Peredur* :

> Le lendemain matin (*Peredur*) se leva et sortit. Il était tombé de la neige pendant la nuit, et un faucon avait tué un canard devant la cellule. Le bruit du cheval fit fuir le faucon, et un corbeau s'abattit sur la chair de l'oiseau. Peredur s'arrêta, et, en voyant la noirceur du corbeau, la blancheur de la neige, la rougeur du sang, il songea à la chevelure de la femme qu'il aimait le plus, aussi noire que le corbeau, à sa peau aussi blanche que la neige, aux pommettes de ses joues, aussi rouges que le sang sur la neige.

Or, cet épisode du roman gallois du XIIIe siècle n'est que l'écho d'un passage qui se trouve dans une saga irlandaise qui date du IXe siècle au plus tard, et que voici :

> Un jour d'hiver, le tuteur de Derdriu écorchait sur la neige, hors de la maison, un veau jeune et tendre qu'il allait faire cuire pour sa pupille ; celle-ci vit un corbeau boire le sang sur la neige. Elle dit a Leborcham : « Le seul homme que j'aimerais serait celui qui aurait ces trois couleurs-là : les cheveux noirs comme le corbeau, les joues rouges comme le sang, le corps blanc comme la neige. » — « Tu as bonne

chance », répondit Leborcham, « l'homme que tu désires n'est pas loin, il est tout près de toi, dans le château même : c'est Noisé, fils d'Uisnech. » — « Je ne serai pas heureuse, » reprit Derdriu, « tant que je ne l'aurai pas vu. »

Revenons à Chrétien de Troyes. Lorsque Perceval, en route, rencontre une oie blessée, dont le sang se répand sur la neige, ce spectacle lui fait penser à son amie, « parce que ensemble le sang et la neige ressemblaient à la fraîche couleur qui était en la face de son amie ». C'est à peine si l'on peut nier que ceci, qui paraît être un cliché traditionnel chez les Celtes, ait été emprunté par Chrétien à une source celtique.

***

Mais le principal titre qu'a la littérature irlandaise à la reconnaissance de l'étranger, et aussi son principal apport au roman français, c'est le thème des amants, victimes du destin, c'est l'idée de l'amour conçu comme une force irrésistible poussant ses victimes à la mort, l'idée aussi de la tragédie que provoque la beauté. On trouve tout cela déjà dans la plus belle des sagas irlandaises, *Longes Mac nUisnig*[1], — *L'Exil des Fils d'Uisnech*, qui date, sous sa forme primitive, dépouillée et simple, du IXe siècle. On ne sait pas de manière certaine si cette narration austère nous a conservé l'authentique forme narrative de l'époque, ou seulement un résumé qui devait servir d'aide-mémoire à un récitant. Je pense plutôt qu'il ne s'agit que d'un résumé, car on ne voit aucune trace de débit oral. Quoi qu'il en soit, pour le lecteur moderne, la simplicité ne donne que plus de valeur à l'histoire :

Les Ulates ou habitants d'Ulster étaient occupés à boire dans la maison de Fedelmid, conteur de Conchobor, leur roi. La femme de Fedelmid était grosse, et pendant le festin elle mit au monde une fille. Cathba, le druide, prophétise au sujet de l'enfant, qu'il a déjà nommée Derdriu :

O Derdriu, tu seras cause d'un grand malheur
parce que tu seras célèbre pour ta beauté :

1. Voir Thurneysen, *Die irische König- und Heldensage*, p. 322 ; Hull, *Longes Mac nUislenn*, Oxford University Press, 1949.

les Ulates souffriront bien des maux en ton temps,
o chaste fille de Fedelmid !

Un jour quelqu'un sera jaloux,
à cause de toi, ô femme brillante comme la flamme !
C'est en ton temps qu'arrivera
l'exil des fils d'Uisnech....

« Qu'elle soit tuée, cette fille, » dirent les guerriers. — « Non, » dit le roi Conchobar, « qu'on me l'apporte demain matin. On l'élèvera comme je le prescrirai ; ce sera la femme que j'épouserai. » Les Ulates n'osèrent contredire le roi. On fit ce qu'il avait ordonné.

Derdriu fut élevée chez Conchobar, elle devint la plus jolie fille d'Irlande. Son éducation se fit dans une maison à part ; aucun homme ne devait la voir avant qu'elle devînt l'épouse de Conchobar ; aussi ne laissait-on entrer dans la maison personne sauf son tuteur, sa nourrice, et Leborcham, qu'on n'osait pas chasser, car c'était une magicienne dont on redoutait les incantations [1].

Une fois... Noisé était sur le rempart du château, et chantait. Combien était douce la voix des fils d'Uisnech ! Toute vache, toute femelle qui l'entendait donnait deux tiers de lait de plus ; tout homme qui l'entendait en éprouvait un agrément et un plaisir que rien ne pouvait dépasser. Les fils d'Uisnech étaient de grands guerriers : toute la province d'Ulster aurait eu beau se réunir autour d'eux pour les attaquer, les trois fils d'Uisnech, adossés l'un à l'autre, n'auraient pas été vaincus.... A la chasse ils étaient aussi agiles que des chiens. Ils tuaient les bêtes, parce qu'ils couraient plus vite qu'elles.

Noisé donc était dehors tout seul quand Derdriu, s'échappant bien vite, s'approcha de lui. D'abord, il ne sut pas qui elle était. « Elle est belle, » dit-il, « la génisse qui passe près de nous. » — « Il faut bien, » répondit-elle, « que les génisses soient grandes où il n'y a pas de taureaux. » — « Tu as près de toi, » dit-il, « le taureau de la province, le roi des Ulates. » — « Je ferais choix entre vous deux, et je prendrais un petit taureau comme toi. » — « Non, » dit-il. Là-dessus elle s'élance

1. C'est ici que se place le passage relatif au corbeau qui boit le sang sur la neige.

près de lui, le prend par les deux oreilles. « A ces deux oreilles, » dit-elle, « s'attacheront la honte et la ridicule, si tu ne m'emmènes avec toi. »

Noisé et ses deux frères s'en allèrent avec Derdriu et s'établirent en Écosse où le roi prit les trois guerriers à son service. Mais bientôt le roi voulut s'emparer de Derdriu, et ils durent se réfugier dans une île de la mer.

Après quelque temps le roi Conchobar les invita à revenir en Irlande. Mais au lieu de leur faire grâce, il les fit tuer. Il y a un beau poème de douleur par Derdriu, et après un an de deuil, elle se tua.

Voilà le plus bel exemple qui nous reste du thème : le vieillard, Conchobar (ou le roi Marc), amoureux d'une belle fille, Deirdre (ou Iseult), qui est elle-même amoureuse d'un beau jeune guerrier, Noisé (ou Tristan), et le malheur qui s'ensuit. Mais nous en avons d'autres en irlandais dont un qui est encore plus proche de l'histoire de Tristan. C'est la saga de Cano, fils de Gartnán [1]. Ici, le vieux roi s'appelle Marcán, qui est un personnage historique, et ce fait seul rendrait fort probable l'origine irlandaise du roman de Tristan. Mais un autre trait encore le fait penser. Quand Cano est devenu roi, c'est en bateau qu'il vient chercher Créd, son amante. Créd l'attend au bord de la mer, mais quand elle voit le bateau s'approcher, elle croit que le héros est mourant et elle se tue. Cano meurt quelques jours après.

On a discuté beaucoup la question de savoir si le conflit entre le devoir et l'amour, drame moral qui domine le roman de Tristan, était d'origine celtique. Gaston Paris a soutenu que c'était un élément allemand, tandis que Bédier l'a prétendu français. Joseph Loth a entrepris de prouver qu'il était celtique (v. RC, XXX, 270). Mais Thurneysen en 1923, soutint que, dans le prototype irlandais, il n'y avait pas de conflit moral, puisque la femme, Créd, l'héroïne de l'histoire de Cano, était la jeune épouse d'un vieillard, et que pour

1. Thurneysen a traduit la saga dans la *ZRP*, XLIII, p. 385. Discussion par J. Loth, dans les *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1923, p. 122-33, et Thurneysen, dans *ZCP*, XVI, p. 281.

elle la liberté de l'amour était admise. Loth a cru cependant que dans l'histoire de Cano aussi cette notion morale était présente. Car, quand Créd déclare son amour à Cano — en Irlande d'après les sagas, c'était la femme qui prenait l'initiative — Cano répond qu'il ne la prendra pas pour femme aussi longtemps qu'il sera soldat au service d'un roi, mais qu'il viendra la chercher lorsqu'il sera devenu roi lui-même. Mais c'est à tort que Loth a compris que ce refus de Cano était motivé par sa loyauté envers le roi. Nous avons, en effet, une autre histoire, parallèle, où se rencontre exactement le même passage, mais où l'amant s'explique plus clairement, en disant : « Ce serait un pauvre mariage pour toi que de quitter le roi et de me suivre, moi qui ne suis que soldat en exil. Mais si je gagne ce terrain (c.-à-d., si je deviens roi), j'irai te chercher, et tu seras ma femme, et tu seras toujours avec moi. » Par conséquent, si Cano a refusé Créd, c'est simplement parce qu'il ne se trouvait pas encore digne d'elle [1].

Il se peut donc que le conflit moral entre le devoir et la passion soit d'invention française, mais la situation dramatique, la mise en scène, la présentation de l'amour comme une force fatale à laquelle les amants ne peuvent résister, c'est d'Irlande que cela est venu en France : par le chemin du Pays de Galles et de Cornouailles, puisque, même en l'absence de textes gallois semblables, Loth a prouvé que tous les incidents du récit français se localisent en Cornouailles. Comme l'a dit M. Vendryes : « on ne sait pas assez que c'est là un titre de gloire pour l'ancienne littérature de l'Irlande » [2].

Ajoutons que, parmi les sagas du cycle ossianique, un conte, *La Poursuite de Diarmaid et de Gráinne*, offre le même thème. Bien qu'elle ne soit conservée que dans des manuscrits récents et sous une forme tardive, la tradition est ancienne, car elle est mentionnée déjà dans un document du xe siècle [3]. Gráinne, fille de Cormac, roi d'Irlande, est aimée de Finn : mais, comme Deirdre dans la saga du cycle d'Ul-

1. Voir *The Wooing of Becfhola and the Stories of Cano, son of Gartnán*, dans *Modern Philology*, XLIII, p. 11.

2. *Études celtiques*, V, p. 37.

3. Meyer, *Fianaigecht* (*RIA* Todd Lecture Series, XVI), p. xxiv. Dillon, *op. cit.*, p. 42.

ster, elle s'enfuit loin du vieillard avec le jeune Diarmaid ; et elle aussi cause la mort de son amant. Il est évident que l'histoire de Gráinne est une variante de celle de Deirdre. Dans les deux cas la mort est le prix de l'amour, et Gertrude Schoepperle a démontré que ces deux sagas irlandaises représentent la source celtique du roman de Tristan et Iseult [1].



Il faut donc distinguer deux sortes de relations entre les romans arthuriens et la littérature irlandaise. D'une part, celles qui concernent la quête du saint Graal, qui est d'origine celtique et même probablement irlandaise, mais non pas telle quelle. Ici, en effet, ce qui est passé en France, c'est l'atmosphère et la mise en scène qu'on ne retrouve pas ailleurs que chez nous dans les anciennes littératures de l'Europe. D'autre part, pour Tristan, le modèle exact est conservé à plusieurs exemplaires dans un type irlandais : le nom même du roi Marc y apparaît, celui de Tristan se reconnaît en Drystan, connu chez les Gallois [2], et le motif même de l'amour fatal qui entraîne la mort des amants.

Les intermédiaires qui ont fourni cette matière à la France, ce sont les conteurs gallois qui ont récité leurs histoires chez les nobles normands.

En ces dernières années, plusieurs ouvrages ont été écrits sur cette question par des savants qui font autorité [3] : on y trouvera rassemblés bien des faits et de précieuses indications. Les saga de *Cú Roí*, *Serglige Con Culainn* et *Tochmarc Emire*, notamment, ont été exploitées par les auteurs qui cherchent à identifier les sources irlandaises des romans

1. Voir Schoepperle, *Tristan and Isolt* (London, 1913). Ce livre, en somme, est comme la démonstration, textes à l'appui, du grand article publié par G. Paris, dans la *Revue de Paris* (Avril 1894, p. 138).

2. Trystan aussi, voir O' Rahilly, *Early Irish History and Mythology*, p. 367.

3. A. C. L. Brown, *The Origin of the Grail Legend* (Harvard Univ. Press, 1943) ; R. S. Loomis, *Arthurian Romance and Chrétien de Troyes* (New York, 1950) ; J. Marx, *La légende arthurienne et le graal* (Paris, 1952).

français. Malheureusement, il arrive souvent qu'un trait qui n'attire pas l'attention du celtisant est important pour le romaniste, et quelquefois aussi on a l'impression que les romanistes qui s'intéressent aux origines celtiques cherchent à trop prouver. Ils voient, par exemple, dans le Graal, la coupe qui, selon un récit prophétique irlandais, contient la bière de souveraineté des futurs rois et également le Chaudron d'Abondance du Dagda, alors que dans la tradition irlandaise ces deux récipients ne sont jamais associés. Ou bien ils retrouvent l'interdiction irlandaise nommée *geis* dans toute la tradition du Graal, alors que le spécialiste celtisant n'en est pas persuadé. En somme, on peut considérer comme démontrée la thèse principale : l'apparition en France au XIII[e] siècle d'un nouveau genre littéraire, la *matière de Bretagne*, doit être rattachée à des sources celtiques et, en dernière analyse, irlandaises. Mais il est à regretter que jusqu'à présent, à l'exception de Joseph Loth, Windisch, Zimmer et Vendryes, les érudits qui ont étudié ces problèmes n'aient été experts qu'en littérature française, et aient été obligés de se fonder sur des traductions et des résumés des contes irlandais. Il serait évidemment souhaitable que les romanistes qui veulent aborder ces questions possèdent une connaissance suffisante de la langue irlandaise. En tous cas, il s'agit d'un champ d'investigation où les études irlandaises sont indispensables, et d'un chapitre de l'histoire littéraire qui ne pourra s'écrire sans tenir compte de l'importante contribution de l'Irlande [1].

Dublin Institute for Advanced Studies. Myles DILLON.

1. J'exprime toute ma gratitude au R. P. Hubert, O.S.B., du Prieuré de Glenstal, qui a bien voulu traduire mon article en français.

Sur les romances carolingiens de Roncevaux

L'Espagne médiévale a connu sur la bataille « littéraire » de Roncevaux deux types de récit différents. L'un, d'origine espagnole, est centré sur les exploits de Bernardo del Carpio, l'autre s'abreuve aux sources étrangères et de Roland et des siens fait ses héros.

La même dualité apparaît dans le romancero. S'il existe maint romance inspiré par la vaillance de l'indomptable Bernardo, la tradition dominée par la personnalité de Roland est représentée par quelques œuvres de choix.

Les romances de Bernardo, d'époque tardive, d'une facture très « artiste », sont tous défavorables aux Français. Dans *Andados los años treinta — que reinaba Alfonso el Casto*, recueilli par le Valencien Juan de Timoneda dans sa *Rosa española* (1573) [1], les seigneurs espagnols, avec Bernardo à leur tête, se montrent fort irrités en apprenant que leur roi a offert sa couronne à Charlemagne. Le romance *Por las riberas de Arlanza — Bernardo del Carpio cabalga*, également imprimé dans la *Rosa española* [2], laisse entendre que l'hostilité est générale : Bernardo se déclare persuadé que dans sa lutte contre la France il sera aidé par les Castillans, les Léonais, les Asturiens, les habitants de la Montaña et même par le roi musulman de Saragosse. Le fécond romanciste madrilène G. Lasso de la Vega insiste dans *El valeroso Bernardo — hijo de don Sancho Diaz* [3] sur l'injure que ressenti-

1. Texte dans A. Duran, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 2a ed., 1851, t. I, p. 426, nº 638. (Biblioteca de Autores españoles, t. X).
2. Texte dans Duran, t. I, p. 427, nº 639.
3. *Primera Parte del Romancero y Tragedias*. Alcalá de Henares, 1587. Texte dans Duran, t. I, p. 427, nº 640.

raient les Castillans s'ils se soumettaient aux Français et montre le peuple unanime qui demande à Bernardo d'assurer la défense de la Castille outragée et qui marche à sa suite à la rencontre de l'envahisseur. Le romance *Retirado en su palacio — está con sus ricos homes* du même poète [1] fait de Bernardo le champion éloquent et vigoureux de l'indépendance castillane menacée par la France. Le même patriotisme anime *Con tres mil y más leones — dexa la ciudad Bernardo* [2]. Lasso de la Vega y chante avec un enthousiasme vibrant et une application savante la levée générale de tous les Castillans, de tous les Léonais, jeunes et vieux, laboureurs et pasteurs, à l'appel de Bernardo, pour échapper au joug infamant du Français. Dans *No os llamo canalla vil — solo porque os llaman godos* [3], Bernardo maltraite les Castillans qui accepteraient l'ignominie de se soumettre aux Français. La francophobie s'accompagne dans *Aguardando que amanezca — para conocer la entrada* [4] d'un certain mépris pour l'ennemi et d'un immense orgueil national. Le sentiment de la supériorité castillane et le désir ardent de la liberté rythment les vers de *Con los mejores de Asturias — sale de León Bernardo* [5]. Le romance *Blasonando está el Francés — contra el exército hispano* [6] est consacré à la

1. *Romancero General*, Parte trecena, Madrid, 1604, f°s 481-2. Texte dans l'éd. d'A. González Palencia, *Romancero General*, Madrid, C.S.I.C., 1947, t. II, p. 176-7, n° 1072.

2. *Ibid.*, f° 482. Texte dans González Palencia, t. II, p. 177-8, n° 1073.

3. Pliego suelto du début du XVIIIe s. : *Seis romances famosos de la historia de Bernardo, en que se da cuenta de alguna parte de sus valerosos hechos. Refiérese la batalla de Roncesvalles.* Texte dans Duran, t. I, p. 431-2, n° 647. — La composition date de la fin du XVIe siècle.

4. *Romancero General*, P. VI, Madrid, 1600, f°s 166-7. Texte dans González Palencia, t. I, p. 261, n° 392.

5. *Romancero General*, P. IV, f° 94. Texte dans González Palencia, t. I, p. 152, n° 227.

6. *Segunda Parte del Romancero general y Flor de diversa Poesia* recopiladas por Miguel de Madrigal, Valladolid, 1605, f° 26. Texte dans González Palencia, t. II, p. 249, n° 1164 et dans J. de Entrambasaguas, *Miguel de Madrigal, Segunda Parte del Romancero general* ..., Madrid, C.S.I.C., 1948, t. I, p. 131-2.

jactance des troupes françaises qui se croient invincibles. Elles ignorent que *hay en la tierra — quien las iguale en el campo* et qui mettra fin à leur carrière victorieuse. La victoire espagnole, le triomphe de Bernardo sur Roland est le sujet de plusieurs romances : *No tiene heredero alguno — Alfonso el casto llamado* du Sévillan Lorenzo de Sepúlveda [1] ; *Con crespa y dorada crin — del hondo mar se levantan* de Gabriel Lasso de la Vega [2] ; *Con crespa y dorada crin — de las undosas campañas,* imitation du précédent [3] ; *El invencible francés — fuerte senador romano* [4] ; *Un gallardo paladín — aunque invencible vencido* [5]. Tous les romances qui rapportent les événements de Roncevaux selon la tradition de Bernardo del Carpio manifestent une violente francophobie. Qui s'en étonnerait ? Ces poèmes, nés à une époque où la France et l'Espagne se heurtaient constamment sur le terrain politique et militaire, appartiennent à une tradition d'esprit national, voire nationaliste, qui au cours des temps s'est faite de plus en plus anti-française.



Il est par contre surprenant de constater que le même sentiment hostile existe dans les romances carolingiens de Roncevaux, pour la plupart plus anciens que les précédents et issus d'une tradition qui, en fin de compte, a ses origines de l'autre côté des Pyrénées.

Le romance de *Roncesvalles* ou de la *Fuga del rey Marsin* : *Ya comiençan los franceses — con los moros pelear*, conservé dans sa version la plus ancienne par un *pliego suelto*

1. *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, Amberes, 1551, la première édition qui nous soit parvenue). Texte dans Duran, t. I, p. 428, nº 641.

2. *Romancero y Tragedias*, déjà cités. Texte dans Duran, t. I, p. 433, nº 651.

3. *Pliego suelto* cité : *Seis romances...* Texte dans Duran, t. I, p. 433, nº 652.

4. *Rom. General*, P. IX, fº 348. Texte dans González Palencia, t. I, p. 516, nº 766.

5. *Ibid.*, P. VI, fº 167. Texte dans González Palencia, t. I, p. 262, nº 394.

du XVIe siècle [1], mais datant du XVe siècle [2], accueille des détails narratifs peu favorables aux combattants français. Ceux-ci avouent sans fard leur éreintement physique. C'est

1. Texte dans M. Menéndez Pelayo, *Antología de Poetas líricos castellanos*, Madrid, Edición nacional du C.S.I.C., 1945, t. IX, p. 67-8 ; dans R. Menéndez Pidal, « *Roncesvalles* ». *Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII*, repris dans *Tres poetas primitivos*, [Buenos Aires], Espasa Calpe, [1948], p. 68-9 ; dans J. Horrent, *Roncesvalles*, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 219-222. — Le *Cancionero de Romances*, imprimé sans date à Anvers par Martín Nucio mais datant de quelques années avant 1550, conserve une version abrégée du même romance (pour le texte voir f°s 229-230 de l'éd. fac-similé du *Cancionero* due aux soins de R. Menéndez Pidal, Madrid, C.S.I.C., 1945 ; pour la filiation entre les deux versions voir J. Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 504-5 ; R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, t. I, pp. 247-8.

2. Le *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511) a conservé deux contrefaçons artistiques de ce romance. L'une *Ya desmayan mis servicios* (texte dans Duran, t. II, p. 425, n° 1375) est l'œuvre du poète Diego de Zamora, l'autre *Reniego de ti, Amor* de Diego de San Pedro (texte dans l'éd. de S. Gili y Gaya, Madrid, Espasa Calpe, 1950, p. 230). Diego de San Pedro a composé ses œuvres dans la seconde moitié du XVe siècle (voir les indications chronologiques réunies dans l'éd. cit. p. XXV-XXXIV). Sa contrefaçon prouve que le romance de « Roncesvalles » était populaire à cette époque. Il est curieux de noter que les contrefaçons du romance n'imitent pas la version du *pliego suelto* que nous avons reconnue comme la plus ancienne. Toutes deux rappellent un vers qu'elle ignore, mais que possède la version abrégée du *Cancionero de Romances* sans date. En disant *Ya desmayan mis servicios* Diego de Zamora rappelle le vers *Ya desmayan los franceses* (v. 5) ; en disant *Hizete de firme fe-casa en el alma de mi* (v. 8-9) Diego de San Pedro se fonde sur *Hizete casa de Meca-donde adorassen en ti* (v. 29-30). Nos poètes procéderaient-ils de la version abrégée ? Dans cette hypothèse, le rapprochement avec Diego de San Pedro offrirait une date pour celle-ci ; la version du *pliego suelto* serait donc encore plus ancienne. Il est toutefois permis de se demander si Diego de San Pedro et Diego de Zamora ne se sont pas inspirés d'une troisième version du romance. S'il en était ainsi, deux hypothèses seraient possibles : ou cette troisième version est un remaniement analogue à ceux qui nous sont parvenus, ou elle est l'original de toute la tradition. Dans le second cas le romance aurait été créé à l'époque de Diego de San Pedro ou peu avant celle-ci ; dans le premier il lui

même selon le romanciste cette lassitude, ce découragement, et non plus comme dans la *Chanson de Roland* française de sages précautions tactiques, qui poussent certains d'entre eux à prier Roland d'appeler Charlemagne au secours.

Dans le poème français, Roland s'y refuse par idéalisme orgueilleux, imbu du sentiment absolu de la grandeur personnelle, familiale et nationale. Le romanciste rapetisse son attitude en rejetant ce qui fait sa noblesse et en retenant ce qui la réduit à l'étroite mesure humaine : si Roland ne sonne pas du cor, c'est qu'il redoute un affront public de Renaud de Montauban. Celui-ci repousse aussi toute idée de secours, mais avec une arrogance telle que le courage audacieux avec lequel il s'enfonce dans les rangs ennemis n'en efface pas tout à fait l'effet fâcheux. Dans le poème français, les Français sont inébranlables, résistent à tous les assauts. Si à un moment donné (*Chanson de Roland*, version d'Oxford, v. 1510 ss.) ils hésitent, appellent Roland et Olivier à leur aide, il suffit que Turpin leur dise qu'ils doivent mourir au combat pour gagner le Paradis et ne pas être vilipendés pour que leurs âmes exultent, que leurs courages se raffermissent et pour qu'ils succombent l'épée ou l'épieu à la main, sans céder un pouce de terrain. Dans le romance, pressés par un sursaut sarrasin, les Français prennent la fuite, cèdent à la peur, à tel point que l'archevêque doit les exhorter *Buelta, buelta los franceses — con corazon a la lid* et leur rappeler les exigences de l'honneur. On mesure toute la différence qui sépare les deux attitudes : dans les poèmes français l'intervention de Turpin prévient une fuite possible, dans le romance espagnol elle enraie une fuite réelle.

S'il est vrai que le romance s'achève sur la panique misérable du roi sarrasin Marsín et par conséquent sur un succès français [1], il comporte néanmoins, en guise de correctif, une

serait antérieur. Nous n'avons pas les moyens de pencher en faveur de l'une ou l'autre de ces trois hypothèses. Nous savons cependant grâce à la contrefaçon du poète de la *Carcel de Amor* que le romance de *Roncesvalles* était en pleine vie dans la seconde moitié du XVe siècle.

1. M. Ch.-V. AUBRUN, *Bulletin hispanique*, t. LIII, 1951, n° 4, p. 429, propose de distinguer dans le romance deux parties : « la

allusion à la précarité possible de ce succès : le roi maure abandonne au dernier moment l'idée de capitulation et de conversion et envisage un moyen de se tirer du mauvais pas où il se trouve.

Le romance de *Roncesvalles*, à l'inverse de ceux de Bernardo, cités plus haut, n'oppose pas les Français aux Espagnols, pour vanter la supériorité de ces derniers. Les Français y sont avant tout regardés comme des Chrétiens et les Maures du roi Marsín n'y sont pas encore des Espagnols. Aussi le sentiment dominant reste-t-il favorable aux premiers, comme dans les récits de la tradition carolingienne. Mais ici et là le romanciste atténue quelque peu l'éclat trop francophile que pourrait prendre son poème. Tout en manifestant une sympathie traditionnelle pour les Français, il n'oublie pas qu'ils sont des étrangers et que leurs adversaires mauresques habitent la terre d'Espagne.

Nous ne prétendons nullement qu'il a inventé les traits défavorables aux Français qu'on relève dans son romance. Il suffit que dans la tradition il les ait choisis de préférence à ceux qui dépeignaient les Français sous des couleurs plus avantageuses. En tempérant son enthousiasme, il ne fait d'ailleurs que suivre la tradition espagnole de la *Chanson de Roland*, telle qu'elle apparaît déjà dans le cantar de *Roncesvalles* de la fin du XIII[e] siècle.

La version abrégée du *Cancionero de Romances* d'Anvers *Domingo era de Ramos — la Passión quieren dezir* révèle la

défaite des Français, qui est un récit lyrique en strophes et dialogues, assonancé en *a*, puis la défaite du roi Marsile, qui renie son Dieu et le menace d'aller se faire baptiser à Rome, parrainé par Roland et par Turpin, ce qui constitue une complainte comique, parodiée, assonancée en *i*. Rien ne permet d'affirmer que les deux morceaux sont nés sous la même plume ou dans le même instant, les tons étant si différents ». Sans discuter en détail cette opinion que l'auteur n'a fait qu'indiquer rapidement, nous remarquerons qu'elle ne tient pas compte de certaines correspondances qui unissent solidement les deux parties présumées indépendantes (v. 27 et 35, 29-30 et 46-47 de l'éd. MENÉNDEZ PIDAL) ni du fait que chacune des deux parties procèdent du même récit. Est-il bien nécessaire de supposer entre le récit inspirateur et le romance conservé, une dualité intermédiaire ?

même attitude réticente. Elle chante la victoire des Français, mais rappelle aussi qu'ils ont su s'enfuir et qu'ils ont mérité les sévères exhortations de Roland : *Mas vale morir por buenos — que deshonrados vivir* [1].

Composé sans doute aussi au XVe siècle [2], le romance de la belle Aude *En París está doña Alda — la esposa de don Roldán* [3] est remarquable par son pathétique. Le poète réussit à éveiller une profonde pitié pour la jeune fille qui, bouleversée par des cauchemars effrayants, reçoit tout d'un coup la nouvelle de la mort sanglante de son fiancé. Mais si le lecteur pénètre au delà de l'ardente sympathie dont est enveloppé le personnage, il constate que le postulat sur lequel est édifié le romance est celui de la défaite des Français, non pas d'une défaite glorieuse, mais d'une déroute. Le romanciste n'appelle-t-il pas la bataille de Roncevaux la *caça de Roncesvalles*? Malgré l'émotion que lui inspire le drame de la malheureuse Aude, il voit la bataille avec des yeux espagnols.

Sa conviction est partagée par d'autres romancistes. Celui qui a composé, également au XVe siècle [4], le romance de don

1. Dans le romance ces paroles sont des reproches, tandis que dans les chansons françaises elles étaient des encouragements.

2. M. Ch.-V. AUBRUN, *op. cit.*, p. 430 daterait volontiers ce romance de la « quatrième décade du XVIe siècle ». Nous le croyons plus ancien. Gil Vicente y fait en effet allusion dans sa *Comedia Rubena* (1521) : « *Feiticeira* : E que cantigas cantais? *Ama* : A criancinha despida, / Eu me sam Dona Giralda, / e tambem Val-me Lianor, / De pequena matais amor, / Em Paris esta Donalda, / Dime tu, señora, di, / Vamonos, dijo mi tio » (éd. MARQUES BRAGA, *Obras completas de Gil Vicente*, t. III, p. 34, Lisboa, 1943). Parmi les chansons de l'*ama*, il y a au moins trois romances (voir les notes de l'éd. cit. et R. MENÉNDEZ PIDAL, *Rom. hisp.*, t. II, pp. 209-10). Nous ne croyons pas trop vieillir le romance en le datant comme le précédent du XVe siècle, d'autant moins que certaines similitudes entre les versions juives conservées au Maroc et en Orient remontent vraisemblablement à un archétype qui existait avant 1492 (voir R. MENÉNDEZ PIDAL, *Rom. hisp.*, t. II, p. 336).

3. *Cancionero* d'Anvers, fos 102-3, éd. de 1550. Texte dans MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, t. VIII, pp. 414-5 ; dans MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de Romances viejos*, [Buenos Aires], Espasa Calpe, 6e éd., 1946, p. 89-91 ; dans J. HORRENT, *Roncesvalles*, p. 224-226.

4. Nous inférons cette date — d'ailleurs traditionnelle — de la

Beltrán, dont la plus ancienne version conservée commence par les vers *Por la matança va el viejo — por la matança adelante* [1], évoque d'une façon saisissante le champ de bataille au soir du combat et met en scène une sentinelle maure qui veille *en un adarve.* Signe évident, malgré l'inattendu du détail, que pour lui les Maures sont restés les maîtres du terrain [2], d'où les chrétiens se sont retirés avec de nombreuses pertes. Le vieux père de don Beltrán n'est-il pas éreinté de retourner les cadavres français? Il semble même que le romanciste considère que les environs de Roncevaux ne sont plus aux mains des troupes de Charlemagne, puisque le même personnage pour atteindre le champ de bataille profite de la nuit pour emprunter les chemins et ne progresse le jour qu'à travers les halliers [3].

mise en musique du romance par le compositeur Millán (vers 1505-1510, selon M. Ch.-V. Aubrun, *op. cit.*, p. 429), qui est conservée dans le *Cancionero musical de Palacio.* D'après son dernier éditeur, le savant musicologue D. Higinio Anglés, le répertoire de ce manuscrit comprend des pièces qui s'échelonnent entre 1470 et 1504. M. Gonzalo Menéndez Pidal, appendice au *Rom. Hisp.*, t. I, p. 370, pense qu'il faut considérer le terminus a quo comme antérieur à 1470 et le terminus ad quem comme postérieur à 1504. Voir la transcription musicale moderne de la composition de Millán dans le *Rom. hisp.*, t. I, p. 373. Il existe d'autre part une glose du romance imprimée dans un *pliego suelto* qui a été acheté par Fernando Colón en 1524 (voir R. Menéndez Pidal, *Cancionero de Romances*, p. xxxi).

1. *Cancionero de Romances*, sans date, f° 188. Texte dans Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, pp. 415-6 ; dans J. Horrent, *Roncesvalles*, p. 223-4.

2. Dans le roman italien intitulé la *Spagna in prosa*, le champ de bataille de Roncevaux est également couvert de Sarrasins en train de dépouiller les cadavres à l'arrivée de Charlemagne et de ses barons. C'est même un renégat qui conduit Charles auprès du corps de son neveu. Mais ces Sarrasins sont vite exterminés par les Français et le roman s'achève par la conquête et l'occupation de toute l'Espagne (voir M. Catalano, *La Spagna*, Bologna 1939, t. I, p. 181-2). Dans notre romance le trait anti-français consiste à terminer sur la vision du champ de bataille aux mains des Maures, à présenter de ce fait leur succès comme définitif.

3. Nous savons que le vers auquel nous faisons allusion *De noche por el camino — de día por el jaral* est un lieu commun (voir R. Menéndez Pidal, *Rom. hisp.*, t. I, p. 269). Mais nous croyons pouvoir en tirer parti parce qu'il s'adapte parfaitement à la situation générale.

La retraite française est affirmée en toutes lettres dans le remaniement [1] du romance précédent qui commence par *En los campos de Alventosa — mataron a don Beltrán* [2] : *Nunca lo echaron menos — hasta los puertos pasar.*

Les romances carolingiens analysés jusqu'ici ne manifestent aucune agressivité envers les Français. Ils se bornent à étouffer les fanfares françaises trop victorieuses, à affirmer

1. Dans notre étude sur *La Chanson de Roland ...*, p. 510-3, nous avons tenté de justifier l'ordre de filiation repris ici. M. R. Menéndez Pidal, *Rom. hisp.*, t. I, pp. 165-6 défend l'ordre inverse. Il se fonde pour établir la priorité de la version *En los campos de Alventosa* sur son ordonnance plus logique et sur sa plus grande abondance de détails. Selon lui, cette version a moins souffert des oublis de la tradition que celle qui commence par *Por la matança va el viejo.* Les détails qu'elle a en plus par rapport à l'autre seraient donc traditionnels. Tout d'abord elle situe le combat à Alventosa. Cette localisation aragonaise, à laquelle M. Ch.-V. Aubrun, *op. cit.*, p. 429, semble vouloir faire un sort, est en contradiction avec le caractère traditionnellement « roncesvallien » des romances en question. Il n'est pas possible, à notre avis, de ne pas y voir une déviation analogue à celle du remaniement *Domingo era de Ramos*, qui fait fuir Marsín par les sierras d'Altamira. La version *En los campos de Alventosa* présente un long passage *Maldiciendo iba el vino...*, assez intempestif, qu'on retrouve dans un des romances de Gaiferos *Asentado está Gaiferos.* Deux hypothèses sont possibles : le romance de Gaiferos a reçu de *En los campos* le passage que d'autre part *Por la matança* a fait sauter, ou bien *En los campos* a été contaminé par le romance de Gaiferos et s'est ainsi allongé postichement de quelques vers que *Por la matança* évidemment ignore. La seconde hypothèse est la plus vraisemblable (cf. Milá y Fontanals, *De la Poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, Verdaguer, 1874, p. 372 ; M. Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, p. 416, n. 7). Une troisième différence oppose encore les deux versions confrontées. *En los campos* possède une intervention étrange en faveur du cheval de don Beltrán, qui n'a de correspondance que dans les versions orales du romance recueillies au XIXe s. au Portugal et qui déplace inutilement l'intérêt du récit. Aucun des traits excédentaires de la version *En los campos de Alventosa* ne nous paraît, en conséquence, pouvoir être attribué à la tradition antérieure à la version *Por la matança.* Celle-ci reste donc pour nous la plus proche de l'original. Elle est d'ailleurs chronologiquement la plus anciennement conservée.

2. *Canc. de rom.*, éd. de 1550, fos 198-9. Texte dans Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, p. 416-7.

calmement ou à sous-entendre comme un fait indiscutable que l'affaire de Roncevaux s'est soldée par un échec français.

D'autres romancistes se montreront plus hargneux. Nous décelons la première manifestation explicite d'animosité dans le fameux romance du XVe s. sur le comte Guarinos « amiral de la mer »[1], où la péripétie de Roncevaux n'est que le point de départ d'aventures qui sont traditionnellement étrangères au récit de la bataille : *Mala la vistes, franceses — la caza de Roncesvalles*[2]. De nouveau le mot *caza* est appliqué à la bataille, mais, cette fois, le poète s'en réjouit férocement. L'enthousiasme s'empare de lui lorsqu'il songe que la déroute a été terrible pour les Français : « Elle fut mauvaise pour vous, Français, — la chasse de Roncevaux ! » Il ne nous laisse d'ailleurs aucun doute sur son sentiment. A peine a-t-il achevé cette exclamation qu'il annonce la mort des douze pairs, l'emprisonnement de l'amiral Guarinos et déclare que Charles a perdu l'honneur. Après ces observations désobligeantes pour les Français, il passe au récit des aventures, ma foi, très glorieuses de l'amiral prisonnier. Il y a chez le poète une véritable dualité de sentiment. Le Français Guarinos jouit de toute sa sympathie, tandis que le souvenir de Roncevaux éveille en lui un vif ressentiment contre les Français. Il ne le laisse toutefois percer qu'un moment.

Mais un autre poète, plus tardif, du troisième quart du XVIe siècle[3], en imprégnera toute son œuvre : l'auteur du

1. Il y a une allusion à la popularité du romance dans la *Comedia Eufrosina* de J. Ferreira de Vasconcellos (environs de 1535), voir MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la Novela*, Ed. nac., Madrid, C.S.I.C., 1943, t. IV, p. 110, n. 1 ; MENÉNDEZ PIDAL, *Rom. hisp.*, t. II, p. 68 ; dans *El Cortesano* de Luis Milán, composé entre 1534 et 1536, voir MENÉNDEZ PIDAL, *Rom. hisp.*, t. II, p. 207. Les *pliegos sueltos* antérieurs à 1550 qui contiennent le romance de Guarinos sont nombreux (voir DURAN, t. I, pp. LXVII, LXIX ; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva*, p. 94). Une telle popularité ne va pas sans une certaine ancienneté.

2. *Canc. de Rom.*, sans date, f°s 100-3. Texte dans MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, t. VIII, p. 418-20.

3. WOLF et HOFMANN, *Primavera y Flor de Romances*, Berlin, 1856, ont écarté ce romance de leur recueil parce qu'ils ne le considéraient pas comme ancien. G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865, p. 208, n. 1 leur en a fait grief. MILÁ, *De la*

romance *Por muchas partes herido — sale el viejo Carlomagno*, qui raconte avec une poignante originalité la mort de Roland [1]. Cette mort est celle d'un couard qui en dépit de son invulnérabilité renonce par peur à la gloire d'une fin héroïque et meurt d'émotion en voyant la misérable déchéance de l'empereur Charlemagne. Le romanciste réunit dans une même vision les lâchetés de Charlemagne et de Roland. Charles s'enfuit, couvert de blessures et de sang, en pleine déroute, Roland s'enfuit, conscient de son manque de courage, tenaillé par le remords. Il n'y a pas de romance dans le romancero de Bernardo del Carpio qui pousse aussi loin l'avilissement des grands héros de l'épopée française. Pour rehausser le prestige du vainqueur Bernardo, il convient en effet de rappeler combien ses adversaires sont valeureux ou du moins de les traiter avec quelque ménagement.

Ici, au contraire, on peut accumuler sur les deux héros carolingiens les traits infamants. Le romanciste ne s'en est pas fait faute. Il a développé d'une façon accablante le motif de la fuite des deux Français : Charlemagne abandonne à leur perte ses onze pairs ; Roland, le seul d'entre eux à

Poesía, p. 353, n. 2 situe le romance à l'époque qui précède de peu celle des romances artistiques, tandis que MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, t. VII, p. 272 l'attribue aux dernières années du XVIe siècle. Comme le relève Menéndez Pelayo dans sa note 2, le romance n'a pas été publié avant 1591 et ne l'a été que dans un recueil de romances artistiques. Il semble que s'il avait existé avant le XVIe siècle ou avant 1550, son sujet carolingien l'aurait imposé à l'attention de Martín Nucio ou à celle d'Esteban de Nájera, autre grand collectionneur de romances anciens aux environs de 1550. Le romance n'apparaît pas davantage dans la tradition séphardite, d'ordinaire archaïsante. Le sentiment même qui inspire le romanciste s'apparente plus à celui qui règne dans la seconde moitié du XVIe siècle que dans la première moitié. Mais comme notre romance a servi de modèle à Lucas Rodríguez, dont le recueil a été publié pour la première fois en 1579, nous le daterons approximativement des années 1560-1575.

1. *Flor de varios y nuevos romances.* Primera y segunda Parte... por Andrés de Villalta... la tercera Parte por Felipe Mey. Valencia, 1591. Texte dans DURAN, t. I, p. 264, nº 398. — Le romance se trouve dans la troisième partie, à laquelle ne paraît pas faire allusion la licence de 1588 citée par A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Rom. gen.*, t. I, p. XV. Cette licence ne doit concerner que la première et la deuxième partie, puisqu'elle est destinée à Andrés de Villalta.

échapper au sort commun, est présenté dans une attitude implorante, au pied d'une croix, comme un coupable. Toute la scène baigne dans une atmosphère de désastre, de confusion, de faute. Certains détails traditionnellement favorables aux Français sont détournés de leur destination première : ce n'est plus une unique et glorieuse blessure que reçoit Charlemagne mais plusieurs et qui abolissent le caractère surhumain de son héroïsme. Quant à Roland, son invulnérabilité et son extraordinaire énergie ne font qu'aggraver le déshonneur de sa fuite.

La francophobie du romanciste est une conséquence de son sentiment national. Il l'avoue sans détour. Qui, en effet, a contraint les fameux capitaines français à fuir honteusement ? Ceux d'Espagne ! *Los de España !* Toutefois sa passion n'étouffe pas en lui toute pitié pour les héros ennemis qu'il a si cruellement discrédités. C'est une des beautés émouvantes de son romance que la compassion qu'il ressent et suscite en évoquant la flétrissure morale et le désespoir infini de Roland et de Charlemagne. Abandonné de tous, Charlemagne est accablé de douleur. Roland, dans l'angoisse de ses repentirs, meurt pitoyablement, en *desdichado*, et en féal vassal, brisé par l'infortune de son empereur. Le frémissement de commisération qui le parcourt tout entier enlève au romance ce que son extrémisme anti-français aurait de trop dur. Il n'en reste pas moins que *Por muchas partes herido — sale el viejo Carlomagno* est l'œuvre où les deux plus grands héros carolingiens sont le plus maltraités.

Dans les romances considérés jusqu'ici la francophobie des auteurs transparaît surtout à travers les situations, les péripéties, les détails narratifs qu'ils retiennent de la tradition ou qu'ils inventent. Mais quand on les remanie dans la seconde moitié du XVIe siècle, on y ajoute un verbalisme plein d'imprécations à l'adresse des armées de Charlemagne.

Les morts de la belle Aude et de Roland ont inspiré le romanciste italianisant et ampoulé Lucas Rodríguez, qui a compilé son *Romancero Historiado* sans doute vers le milieu de la seconde partie du siècle [1]. La belle Aude [2] accueille

1. DURAN, t. II, p. 689-90 et R. MENÉNDEZ PIDAL, *Rom. hisp.*, t. II, p. 115 citent l'édition d'Alcalá de Henares de 1579.

2. Fos 98-99. Texte dans DURAN, t. I, p. 265, no 401.

la nouvelle de la mort de son époux avec force démonstrations pathétiques. L'oraison funèbre passionnée que lui dicte son désespoir, elle l'interrompt brutalement par cette apostrophe à Charlemagne : « Perfide, maudit vieillard. Que le Dieu suprême te détruise, puisque tu as causé tant de mal ! » Les Français ne sont pas pris à partie par elle. Mais écoutons la refaçon du romance sur la mort de Roland [1]. Fondant la tradition carolingienne avec celle de Bernardo del Carpio, Lucas Rodríguez s'anime en rappelant qu' « aucun paladin français » n'a pu résister à celui qui est surnommé « del Carpio », que Roland (baptisé à l'italienne Orlando) n'a pu entamer la résistance du Castillan et a dû subir la loi de son glaive dur et puissant [2]. Évoquant la triste fin du héros français, foudroyé en voyant son empereur solitaire et découronné, il paraît moins s'émouvoir que son modèle. A l'admirable conclusion, toute vibrante de compassion : *Desque lo hubo visto — cayó muerto el desdichado*, il substitue ces vers secs : *Y al dolor de verlo así — muerto cayó del caballo.*

Le romance de don Beltrán a été lui aussi refait à la fin du XVIe siècle. Ce remaniement plein d'éloquence [3] commence par les octosyllabes fameux *Cuando partimos de Francia — hizimos pleito homenaje* et comprend ces vers qui allaient devenir proverbiaux : *Con la mucha polvareda — perdimos a don Beltrán.* Dans ce romance, le vieux père de don Beltrán fait la leçon aux Français qui se retirent devant les Espagnols : « Retournez en France, Français, vous qui aimez la vie infâme... » Il les traite de couards. Le romanciste

1. Fos 99-100. Texte dans DURAN, t. I, p. 264, no 399.

2. Lucas Rodríguez est convaincu que la bataille de Roncevaux a été un désastre pour les Français. Dans le romance de Durandarte *Echado está Montesinos — al pie de una verde haya* (texte dans DURAN, t. I, p. 261, no 391), il déclare que Charlemagne s'est enfui : *Ni se acuerda de Carlos — que huye por la montaña.*

3. Recueilli dans la *Quarta y quinta Parte de Flor de Romances*, compilées par Sebastián Vélez de Guevara et imprimées à Burgos en 1592, et repris dans la quatrième partie du *Romancero General* (fo 105) publié en 1600. Sur cette *Flor*, voir J. M. de Cossío, dans *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (Santander), t. XV, 1933, p. 307-11. Le texte du romance se trouve dans GONZÁLEZ PALENCIA, t. I, p. 169, no 257.

profite de leur situation défavorable pour injurier les Français et il aggrave encore l'insulte en la prêtant à un vieillard, qui semble être le seul d'entre eux à avoir conservé le sens de l'honneur.



L'animosité à l'égard des Français est un sentiment particulier aux romances de Roncevaux. Les autres romances carolingiens ne le partagent pas. Quand le romanciste traite des « histoires françaises », comme dit la rubrique qui précède le romance du comte Dirlos dans la *Silva de varios Romances* [1], il joue franchement le jeu, se forge une âme française et ne voit plus en Charlemagne et en ses preux que les défenseurs de la Chrétienté. Même des conflits qui les opposent parfois violemment, il ne prend pas occasion de les vilipender.

Seule la bataille de Roncevaux a le don d'allumer son hostilité, car seule, parmi les thèmes carolingiens, elle oppose la France à l'Espagne. L'attitude anti-française n'est donc ni générale ni systématique dans les romances carolingiens. Elle apparaît seulement lorsque la passion nationale est en jeu.

Toutefois, le souvenir de Roncevaux ne va pas sans influencer la présentation des personnages dans les autres romances. Pour les deux héros spécialement attachés à l'affaire de Roncevaux, Roland et Olivier, certains poètes éprouveront une véritable antipathie [2]. Mais, par contre, Renaud de Montauban [3], qui, selon la tradition espagnole, est présent, lui aussi, au fameux combat, échappe à cette aversion, parce qu'il était surtout le héros d'aventures qui ne touchaient pas à la question de la prédominance espagnole ou française. Ainsi, dans le romance du comte Dirlos, Roland et Olivier sont favorables au traître Celinos, tandis que Renaud défend la victime [4]. Dans certains ro-

1. Édit. de 1550, t. II, f° 66. Voir MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, t. VIII, p. 332.

2. MILÁ Y FONTANALS, *De la Poesía*, p. 362-3 l'a déjà remarqué à propos de Roland.

3. Voir MENÉNDEZ PIDAL, *Tres Poetas primitivos*, p. 62-3.

4. Texte dans MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, t. VIII, p. 338, 339, 341.

mances du marquis de Mantoue, Roland prend parti pour Carloto, l'assassin de Baldovinos [1]. Olivier est le rival du sympathique Montesinos et se bat en duel avec lui [2]. Pour venger un affront de l'empereur, Roland n'hésite pas à mettre le siège devant Paris, à la tête d'une armée sarrasine, à emprisonner les Pairs, puis, quand il s'est fait reconnaître, à massacrer les Maures qu'il commandait auparavant [3]. Le pèlerin de Mérida refuse de lui rendre hommage parce qu'il lui reproche ainsi qu'à Olivier d'abandonner leur neveu aux mains des Maures. L'affaire s'envenime. Roland et Olivier veulent se venger et Roland finit par être souffleté par le pèlerin, qui n'est autre que le fils de Charlemagne [4].

Ne concluons pas de ces remarques que Roland et Olivier sont toujours dépeints, tel Ganelon, véritable traître de service, sous des couleurs sombres [5], mais constatons qu'ils ont pâti dans l'esprit des romancistes de leur participation éminente à la bataille où la France et l'Espagne ont mesuré leur puissance et leur vaillance.

En réagissant comme ils l'ont fait, les romancistes ont aggravé une tendance particulière qui apparaissait déjà à l'époque des *cantares de gesta.* Dans le cantar de *Roncesvalles,* dont Roland est le personnage principal, le poète se refuse déjà à lui accorder la générosité du pardon, pour l'attribuer à son rival Renaud de Montauban (v. 91). Ainsi le jongleur de *Roncesvalles,* qui continue à participer de la tradition francophile du récit de Roncevaux, à laquelle font allusion avant lui l'auteur de la *Chronica Adefonsi Imperatoris* et Gonzalo de Berceo, y apporte déjà quelque tempérament. Les romancistes seront plus radicaux. C'est que l'Espagne avait pris conscience de plus en plus qu'une victoire des chrétiens de France à Roncevaux équivalait à une

1. Texte dans Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, p. 364, 368-9.
2. Texte dans Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, p. 396, 399.
3. Texte dans Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, p. 421 ss.
4. Texte dans Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, p. 458 ss.
5. On sait appeler parfois Roland « el leal don Roldán », lui attribuer de beaux gestes (voir par ex. un texte dans Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, p. 432 ss.).

défaite espagnole et s'était convaincue, sous l'influence de la tradition « savante » de Bernardo del Carpio, que c'était bien elle qui l'avait emporté dans les vallées pyrénéennes.

Cet esprit francophobe est propre aux romancistes espagnols. Nous ne le découvrons pas chez les auteurs occitans ou italiens : bien que plusieurs détails narratifs des romances se retrouvent chez eux, leurs œuvres s'achèvent comme les poèmes français de *Roland* et de *Galien* sur la victoire décisive des Français [1] ou sur la fuite éperdue des Sarrasins [2]. Les Espagnols, eux, se sont plu à mettre en relief, à marquer d'un caractère définitif les moments où les Français étaient en mauvaise posture, allant même parfois jusqu'à manifester ouvertement à ceux-ci une véritable hostilité.

Liège. J. HORRENT.

1. Voir pour l'Italie : la *Spagna in rima*, XXXIX, 1-2 : « O sommo Padre, divina fortezza- ... concedi alla mia mente tanto ingegno — ch'io possa a tutta gente chiar mostrare — sì come Carlo Man fu vittorioso — a Roncisvalle, doppo il consumare — della gesta del sangue valoroso » ; XXXIX, 19 : « Di Saragozza fu Carlo signore — e cittadini tutti l'obediro » (éd. M. CATALANO, t. III, pp. 147, 152) ; la *Spagna in prosa*, voir M. CATALANO, t. I, p. 182 ; la *Spagna maglabecchiana*, voir M. CATALANO, t. I, p. 189 ; li *Fatti di Spagna*, texte dans l'éd. R. M. RUGGIERI, Modène, 1951, t. I, p. 142).

2. Voir pour l'Occitanie, *Ronsasvals*, v. 1424 ss. (éd. M. ROQUES, *Romania*, t. LVIII, 1932, p. 175) ; pour l'Italie, la *Rotta di Roncisvalle*, VI, 35 : « Cosi rimase al campo vincitore — Orlando, figlio di Melon d'Angrante — con seco Baldovin pien di dolore » (éd. M. CATALANO, t. III, p. 302).

L'expression du sentiment amoureux dans l'œuvre d'André Chénier

A. Chénier est sans conteste le plus grand poète du XVIIIe siècle : mais sa richesse est telle qu'il nous faut d'une part étudier les *Bucoliques* d'inspiration tellement particulière et savante ; d'autre part, le reste de son œuvre poétique : élégies, poèmes..., si nous ne voulons pas recevoir une impression confuse et fausse de son génie [1]. Nous espérons dégager ainsi quelques apects de l'expression du sentiment amoureux dans une littérature impersonnelle, sursaturée d'intellectualité, traversée cependant des premiers frissons de vraie sensibilité.

I. Les Bucoliques.

Le vocabulaire de l'amour dans les *Bucoliques* utilise un fonds de mots traditionnels. Outre les inévitables *Berger, bergère, Daphnis, Chloé,* relevons : « crédules amants » (51), « refus hautain » (149), « souris favorable » (134). Même les adjectifs restent sans grande profondeur psychologique. Un verbe comme *palpiter,* « son nom fait palpiter mon cœur » (134) est bien banal aussi. On notera encore l'hyperbole du type « mille amants » (149), plus spécialement le pluriel poétique, « et de l'âge d'amour les chaleurs inquiètes » (302), aux résonances concrètes.

Vierge n'est pas uniformément un substitut noble de *jeune fille* ; le mot souligne parfois un trait de réalisme : « respecte une vierge » (135). On remarquera de même « beaucoup m'ont demandée » (137), entendez : comme femme.

1. Nos chiffres renvoient aux pages de l'édition Dimoff. T. I, *Bucoliques* 1931 ; t. II, *Poèmes* ; t. III, *Élégies, Épitres...*

Sont intéressants surtout ces mots ou expressions qui révèlent une sensibilité préromantique :

Oh ! s'il pouvait savoir quel amoureux ennui
Me rend cher ce bocage où je rêve de lui ! (134) —

Hélas ! je sens couler dans mon âme inquiète
Une mélancolie et profonde et muette. (237)

Associés à un décor de mystère ou poétique (grottes, mer, forêts...) ils agissent puissamment sur l'imagination.

La réussite peut paraître moins heureuse dans la peinture du désespoir après la mort de l'amant :

Ta Clytie était là, pleurante, échevelée. (275) —

Sans que pâle et mourante elle suive son deuil, (293)

vers que même l'adjectif verbal n'arrive pas à sauver entièrement.

Tableau un peu factice aussi, lorsque le jeune Malade voit sa belle

..... à pas lents, en longs cheveux épars,
Seule, sur un tombeau, pensive, inanimée,
S'arrêter et pleurer sa mère bien-aimée. (148)

Le goût de l'époque est responsable de pareilles mièvreries sentimentales.

Comment désigner ces amoureux ? Sans doute « par des noms mielleux, tendres, brûlants » (155), des noms propres aux sonorités musicales : Damalis, Mnazile, Naïs, la « belle de Scio », Néaere, Chromis, Chrysé, Thestilis, Lydé, Myrto...

Et les qualificatifs ? Dans « Chloé, l'amour de mes regards » (134), nous remarquons un hypallage hardi ; « la plus belle des belles » (148) est une imitation d'hébraïsme. Plus simplement Chénier écrit : « Néaere, tout son bien » (153) ou avec un emploi affectif du possessif : « Cette Néaere, hélas ! qu'il nommait sa Néaere » (153). Il parle encore d'une « jeune belle » (150), d'une « jeune beauté » (260), d'une « belle désirée » (261), et il nous montre en une vision gracieuse « de légères beautés » la « troupe agile et dansante » (147).

Dans le registre opposé, nous voyons l'aimée « terrible » (149), « fière, inflexible » (149), une « fureur » (167), Naïs va jusqu'à traiter Daphnis de *satyre* (139).

Le corps tient naturellement une grande place dans la poé-

sie de l'amour. Mais les « appas » et les « attraits » sont suggérés plus que décrits :

> Toi-même, hélas ! bientôt livreras ces attraits
> A quelqu'autre berger. (137)

Nous n'avons pour ainsi dire qu'une métaphore dans

> Des enfants adorés feront tous tes appas. (138).

Voyez aussi la discrétion mais l'expressivité de notations comme

> Sa voix prit un accent ! (202) —

> ... ces bras ! et ces flancs ! ces cheveux ! ces pieds nus
> si blancs ! si délicats, (147)

où la détermination est essentielle.

La qualification est fondamentale dans la technique de Chénier :

> Ces vierges aux doux yeux... (302) —

> O visage divin... (147) —

> Que ta joue est brillante !
> Que ta bouche est vermeille ! et ta peau transparente !
> ... Oh ! tes yeux sont charmants. (172)

Les adjectifs les plus simples peuvent retrouver densité et vérité :

> Oh ! que tes yeux sont doux ! que ton visage est beau ! (148)

> Pâle berger aux yeux mourants, à la voix tendre. (166) —

> Son œil tomba sur moi, si doux, si beau, si tendre. (202) —

Mais Chénier sait aussi en choisir de neufs et d'imagés :

> Tu raillais ma pâleur et ma langue glacée,
> Mes cheveux négligés, ma barbe hérissée. (75) —

> Tu la verras bientôt, lascive et caressante,
> Tourner vers les baisers sa tête languissante. (131) —

> ...Ta bouche pétulante
> A cherché la fraîcheur de sa gorge naissante. (165)

Les *Bucoliques* contiennent des audaces plus grandes. L'amant d'une statue « parcourt à plaisir et son sein et ses flancs » (155), et « les contours divins » laissent apparaître « la trace des fureurs d'un fol et vain amour »... Des bergers se donnent des baisers ardents ; en vain Naïs gémit :

> Ma bouche essuyée en a perdu la trace. (135)

Daphnis dit :

Eh ! laisse-moi toucher ces fruits délicieux

(métaphore traditionnelle des seins)

et ce jeune duvet... (139)

Il la met « nue » ; et dans la possession, Naïs s'écrie : « Je me meurs ». Mêmes suggestions voluptueuses dans les « Aveux, propos et plaintes de jeunes gens amoureux » (170-171) ·

Sur mes genoux viens reposer ta tête...
Viens, assieds-toi sur moi.
Enfant, tiens. Porte ici ta main...
Le mien (*mon sein*) plus arrondi s'élève davantage.
Ce n'est pas cela seul (*mes seins*) qui diffère chez moi...

De rares notations du silence créateur d'intimité :

Les yeux levés vers moi, tu resteras muet. (170)

Les *Bucoliques* contiennent assez peu d'indications relatives au vêtement : « Laisse mon voile en paix » (136), « tu déchires mon voile » (140). Ce n'est qu'un terme général. Dans « tu m'ôtes la ceinture » (139), il s'agit en somme de la formule en usage chez les Anciens, que Chénier du reste reprend sous forme de périphrase : « un seul hymen délia ma ceinture » (282). Habituellement, une qualification vient ennoblir le mot concret : « mon écharpe de lin » (169), « l'écharpe obéissante » (260), « robe d'hyménée » (181), mais nous avons une litote dans « quelque voile de nymphe est-il tombé pour toi » (172), et sans doute une métonymie dans « quelque robe légère » (134), c'est-à-dire : une jeune fille. Chénier excelle surtout à enserrer ces mots dans une vision plastique :

O vent sonore et frais qui...
... sur leur jeune sein
Agitais les replis de leur robe de lin. (147) —

Oui, jusque dans sa robe et le contour du lin
Qui presse la ceinture au-dessous de son sein. (165)

La rhétorique a marqué moins gravement qu'on aurait pu le craindre cette œuvre surchargée de réminiscences savantes. Quelques antithèses attendues du type :

Votre cœur est cruel bien que vos yeux soient doux. (166)

Des « pointes » :

Et je vous aimais trop pour être aimé de vous. (166)

La mythologie a laissé plus de traces, bien entendu :

A des travaux affreux Lucine nous condamne. (137) —

Lucine est douleureuse et flétrit la beauté. (141)

Avec une préciosité presque excusable dans cette atmosphère antique :

La vierge qu'à l'hymen la nuit doit présenter
Redoute que Vesper se hâte d'arriver.
Puis, aux bras d'un époux, elle accuse Phosphore
De rallumer trop tôt le flambeau de l'aurore. (239)

L'amour apparaît en maints endroits, malicieux ou dans sa jeunesse triomphante :

... et de jeunes abeilles
Venaient cueillir le miel de ses lèvres vermeilles. (49) —

Sur des monceaux de rose au calice embaumé
Il dormait ; (49)
... et sur sa joue en fleur
D'une pomme odorante éclatait la couleur. (49) —

De roses mille fois décorant tes autels
Et couronnant ton front de pieuses guirlandes. (74) —

C'est l'amour insensé
Qui t'a jusqu'à ce point cruellement blessé. (148) —

Son enfance cruelle
D'une affreuse lionne a sucé la mamelle. (75)

Jeux supplémentaires de l'hyperbole, ici.

L'expression figurée est capitale. D'abord les personnifications innombrables. Élémentaires :

Sur ton front la volupté réside. (169)

Avec plus d'afféterie :

Sa rage ne se plaît qu'à nager dans les pleurs. (75)

Puis l'animation des différentes parties du corps :

Ton sein blanc
Semble encore ignorer qu'on soupire d'amour. (169)

Combinée avec les apostrophes :

Ô ma bouche, ô mes yeux, gardez de vous troubler. (134) —

Ô mes regards, ayez soin de vous taire. (134)

Les images constituent l'essentiel de l'expression figurée. Il y a des clichés : « dans ta fleur première » (164), « on ne te l'a dépeint (l'*hymen*) que de fausses couleurs » (137) ; moins banal cependant: « d'un rire amer tu déchirais mon cœur» (75). Des métaphores ont ainsi perdu toute sève ; d'où ces incohérences :

Mon cœur de mille amants
Rejeta mille fois la poursuite enflammée (172),

ou ces traits précieux :

cache tes yeux ;
Mon sang en est brûlé, tes regards sont des feux. (164)

Même des noms propres ne fournissent que des images attendues :

Berger comme Pâris, j'embrasse mon Hélène. (135)

Les procédés grammaticaux de la présentation ne sont guère renouvelés. Avec le verbe *être* :

Ton regard est celui d'une vierge timide. (169)

Avec un adverbe de degré :

Le matin d'un beau jour frais, calme, sans nuage,
Est moins fleuri, moins pur, moins doux que son visage. (99)

Un outil prépositionnel qui commençait à être senti comme archaïque :

Près de lui (*l'Amour*) le miel même à la bouche est amer. (175)

Une belle comparaison de forme classique, mais peut-être d'inspiration biblique :

Comme un songe insensible elle (*ta jeunesse*) s'évanouit. (136)

Les références aux animaux sont importantes. D'abord la métaphore « antique » :

Ta génisse naissante au sein du pâturage (131) ;

avec un goût plus occidental :

Blanche et douce brebis, à la voix innocente (163) ;

la comparaison épique de *Néaere* :

Mais telle qu'à sa mort pour la dernière fois
Un beau cygne soupire, et de sa douce voix,
De sa voix qui bientôt lui doit être ravie,
Chante...
Ainsi, les yeux remplis de langueur et de mort,
Pâle, elle ouvrit sa bouche en un dernier effort. (153)

La métaphore des colombes est presque toujours évocatrice :

Blanche et douce colombe, aimable prisonnière. (162) —

...Baisez, baisez-vous, colombes innocentes. (245)

Il en accroît la suggestion poétique à l'aide d'une nouvelle image :

Sous votre aimable tête, un cou blanc, délicat,
Se plie et de la neige effacerait l'éclat. (245)

Bien mieux, les pigeons deviennent le symbole de l'amour :

Deux pigeons, au soleil, ensemble s'y reposent ;
Leurs yeux et leurs baisers s'unissent mollement,
Leur plumage s'agite et frémit doucement...
Oh ! faut-il être seul et témoin de leurs jeux ? (237)

Signalons enfin les images qui servent de démonstration par l'absurde :

Nise unie à Mopsus !
. . . .
Bientôt au noir corbeau s'unira l'hirondelle [1] :
Bientôt à ses amours la colombe infidèle
Loin du nid conjugal, portera sans effroi
Au farouche épervier et son cœur et sa foi. (75)

On sera frappé par la place insignifiante tenue par le monde végétal, les fleurs surtout, dans l'expression du sentiment amoureux. J'ai noté seulement :

1. L'hirondelle apparaît une autre fois dans les *Bucoliques* :
(Babillarde hirondelle) veux-tu qu'avec mes doigts
Je t'ôte cette langue, et l'importune voix
Qui vient, dès le matin, du sommeil ennemie,
A mes songes heureux enlever mon amie ? (250)

Celle qui n'aime point Vénus sur toutes choses,
Elle ne connaît pas quelles fleurs sont les roses. (175) —

Thestilis m'abandonne : elle a trahi ma foi.
Il n'est plus de printemps ni de roses pour moi. (237)

Dernière forme de l'expression figurée : les périphrases. Mythologiques :

Mais cette blonde tête
Pour le joug de Vénus n'est point encore prête. (131)

Ingénieuses devinettes : (il s'agit ici des seins)

Sur les deux ramiers blancs, le vautour indompté,
.... il s'est précipité ;
Les deux oiseaux jumeaux qu'un même nid rassemble,
Qui se cachent tous deux, qui s'élèvent ensemble,
Dont le bec est de rose, et que l'œil plein d'ardeur
Poursuit..... (165)

Périphrases-euphémismes de l'*Oarystis* :

— Me voilà nue..
— A ton amant unie
De plus riches habits couvriront tes appas
— Ah ! méchant, qu'as-tu fait ?
— J'ai signé ma promesse. (140)

Endendez : tu n'es plus vierge.

Chénier s'est surpassé dans *Damalis* : analogies périphrastiques et périphrases imagées servent à exprimer visions ou idées sensuelles :

Le fruit encore vert, la vigne encore acide
Tentent de ton palais l'inquiétude avide.
Va, l'automne, bientôt succédant à des fleurs,
Saura mûrir pour toi leurs mielleuses liqueurs. (131)
. . . . .
Attends. Le jeune épi n'est point couronné d'or.
Le sang du doux mûrier ne jaillit point encor.
La fleur n'a point percé sa tunique sauvage.
Le jeune oiseau n'a point encore de plumage. (131)
. . . . .
La rose et Damalis de leur jeune prison
Ont ensemble percé la jalouse cloison.
. . . . .

Sur le coing parfumé le doux printemps colore
Une molle toison intacte et vierge encore.
La grenade entr'ouverte au fond de ses réseaux
Nous laisse voir l'éclat de ses rubis nouveaux.
La châtaigne, longtemps cachée et dangereuse,
Veut se montrer et fend son écorce épineuse. (132)

Comprenons : cette enfant n'est pas nubile ; elle l'est devenue. La preuve...

Chenier dépasse en hardiesse ses modèles antiques ; son érotisme triomphe. De tels vers continueront à ravir A. de Vigny.

II. **Poèmes, Poésies, Élégies.**

L'expression de l'amour est naturellement plus variée dans les *Poèmes* que dans les *Bucoliques*. La syntaxe elle-même apparaît moins raide.

Signalons la forme du discours indirect, au présent au lieu de l'imparfait traditionnel :

Il se désole, il crie, il est trompé, trahi ;
Tu ne mérites pas un amant tel que lui ;
Il a le cœur si bon ! Sa sottise est extrême.
Il te hait, te maudit ; plus que jamais il t'aime.
(*Art d'aimer*, 190).

La fréquence de la qualification du type : Baisers de flamme 60, III ; Caresses de feu 73, III ; Tes yeux d'amour 165, III.

Les compléments insolites :

(J'ai vu) ... leurs lèvres palpitantes
Bégayer en pleurant des caresses tremblantes. (136, III) —

L'un pétrit les baisers des bouches embaumées,
L'autre le jeune éclat des lèvres enflammées. (299, III)

Le dernier vers présente une métonymie audacieuse. Notons aussi, bien qu'il s'agisse d'un calque latin : *beatus, terque beatus qui...*

Heureux, et plus heureux que je ne saurais dire,
Deux cœurs qui ne font qu'un.... (103, III)

L'amour que Chénier célèbre ne va guère au-delà de la

possession physique : amours faciles, sans souffrances profondes ; d'où la banalité des termes qui en expriment les tourments :

> Et puis pour qui l'adore, inquiétudes, pleurs,
> Soupçons et jalousie et nocturnes terreurs. (85, III) —

> Crains que l'ennui fatal dans son cœur introduit
> Puisse compter les pas de l'heure qui s'enfuit.
> (*Art d'aimer*, 180).

Même note grêle d'élégie :

> Baisers mêlés de pleurs, soupirs, molle complainte. (*Ibid.*, 198).

Les symptômes de l'amour sont analysés superficiellement :

> Tu n'aimes qu'à rêver, muette, seule, errante,
> Et la rose pâlit sur ta bouche expirante. (92, III)

Le dernier vers n'est qu'un cliché qui affaiblit les suggestions précédentes.

A la différence des *Bucoliques*, l'amour est ici vécu habituellement dans des chambres musquées ; mais qu'on est heureux de sentir quelque souffle frais venir de l'extérieur !

> Voilà ses jardins solitaires
> Tant de fois attentifs à nos tendres mystères. (70, III) —

> Son nom, qu'à tes forêts j'ose apprendre le soir. (219, II)

Il s'agit des « forêts » de Versailles ; dans la même page Chénier parle de ses « bosquets sombres ».

Mise à part l'« antique Agnès » et sa « risible grimace », de lourde hérédité, et Laïs, il existe deux sortes de prénoms symboliques pour ces bien-aimées : d'un côté Lise, Fanny, Marie, Rose, Julie, La Belle Saxonne, et si l'on veut, Camille ; de l'autre Glycère, Lycoris, ou ces noms de l'*Art d'Aimer* : Adonis, Hyacinthe, Syrinx, Daphné, Herminie, Médor, Armide. Ils correspondent assez bien à deux registres de sentiments : vifs et fugaces ; tendres et langoureux. Mais entre eux ils s'appellent « mon cœur, mon âme » et se disent « tous ces noms d'amoureuse langeur ». (*Art d'Aimer*, 187). Précisons : « belle entre les belles » (99, III) ; « ma vie » (98) ; « ton cœur » (98) ; « ingrate » (106) ; « la beauté paresseuse » (71) ; « la belle nonchalante » (*Art d'Aimer*, 176). Suzanne sera « la belle vertueuse », « l'innocente beauté » (152, 153). Remar-

quons l'emploi du mot fantôme : « D'.z..., fantôme aimé m'environne [1] » (82, III) ;

Fantômes enchanteurs, ceseez de m'égarer (27, III)

Plus nettement ailleurs (p. 76, 113) le mot retrouye son sens habituel : ombre évanescente.

Pour le reste, le vocabulaire amoureux est bien classique : « le ris » (171) ; « les travaux » de l'Amour pour : ses peines (106) ; un « ange aux yeux divins qui veuille me charmer » (155).

Surtout les abstraits et les pluriels précieux renforcés par des épithètes morales ou des métaphores stéréotypées : « la touchante langueur » (165, III) ; « vos cruautés » (107) :

... Au milieu des langueurs, au milieu des délices. (97, III) —

Je vous jurai d'éternelles tendresses. (107) —

Tu verras ses rigueurs
Se fondre et s'amollir à tes douces langueurs. (123) —

Autant que l'univers a de beautés brillantes,
Autant il a d'objets de mes flammes errantes. (145) —

J'y peux de mon amour épuiser les fureurs. (*Suzanne*, 147)

A quoi il convient d'ajouter les concetti rituels :

Et ces yeux si divins quand ils font des blessures. (102, III) —

Des yeux, pleins de vos traits, sont à vous. (213) —

Laisse-là toute seule et transir et mourir. (60)

Hyperbole soulignée ici par l'homophonie des infinitifs.

La présentation physique des amants est réalisée d'ordinaire à l'aide d'adjectifs hyperboliques ou de valeur plus intellectuelle que véritablement concrète : « tes membres divins » (21, III) ; « yeux languissants » (94) ; « jeune vierge à l'œil doux, à la voix douce et tendre » (113). Le mot noble *vierge*, le singulier *œil* soulignent le caractère abstrait du vers. Au contraire, valeur de l'évocation :

..... Ses yeux...
Sous leur longue paupière ....
Languissent mollement et sont noyés d'amour.
(*Art d'Aimer*, 177)

1. Il s'agit de d'Azon, que Chénier écrit tantôt d'Az, tantôt D'A...z, ou D'z.n., en abréviation, par pudeur !

Voyez encore « son teint vermeil » (*ibid.* 197) ; « sa voix simple et douce et légère » (147, III) ; «les beaux contours d'un sein délicieux » (146) ; « d'un flanc délicat l'élégante noblesse » (146) ; contrastant avec les notations franchement pittoresques :

> L'éclat de ses yeux noirs n'éblouit plus ma vue. (145, III) —
>
> Le baiser jeune et frais d'une blanche aux yeux noirs. (150)

Une réussite : cette évocation d'une présence réelle et immatérielle à la fois :

> Vous surtout belle et douce à mes rêves secrets (164, III)

Des périphrases rompent le charme :

> D'un albâtre vermeil ces globes... (24, III)

dans un vers inachevé, il est vrai, pour désigner les seins.

Elles servent aussi à voiler le terme cru :

> Que Laïs, sans réserve, abandonne à nos yeux
> De ses charmes secrets les contours gracieux. (38, III)

Chénier récidive à la p. 45 ; et son canevas en prose insiste lourdement. Mais qu'il est loin cependant des audaces ordurières d'un Gentil-Bernard !

Exceptionnellement, ses périphrases créent une poétique vision :

> Là je contemple enfin...
> Sur un lit que je cueille en tes riants asiles,
> Ses appas, sa pudeur, et ses fuites agiles
> Et dans la rose en feu l'albâtre confondu,
> Comme un ruisseau de lait sur la pourpre étendu.
> (*Art d'Aimer*, 199)

Chénier n'était guère dupe plus que nous de la pauvreté de ses qualifications. Mais le moyen de renoncer à tous les artifices d'une langue « poétique »? Sur les vers :

> Qu'un sein voluptueux, des lèvres demi-closes
> Respirent près de nous leur haleine de roses, (38, III)

voici son commentaire : « *voluptueux* n'est pas bon. Il fallait une épithète qui peignît cette palpitation si belle qui soulève de jeunes têtons. *Des lèvres demi-closes* ne vaut guère mieux : malheureusement, c'est presque la seule rime. Le

second vers me semble heureux à cause de l'haleine attribuée aux palpitations du sein.... »

Une image rehausse parfois la description physique :

> S'étend le doux réseau d'une peau transparente. (*Art d'Aimer*, 197)

D'ordinaire, un cliché vient gâter une notation heureuse (ici le mouvement lumineux de la chevelure) :

> L'or des blonds cheveux sur l'albâtre courant. (145, III)

Ou bien, il ne s'agit que de métaphores consacrées et délavées :

> Étaler de ses flancs l'albâtre ardent et pur,
> Lis, ébène, corail, roses, veines d'azur. (55, III) —
>
> (Julie) au sein plus que l'albâtre et solide et brillant. (67) —
>
> De ses bras, de ses mains le transparent ivoire. (144) —
>
> Ton haleine de rose aux soupirs embaumés
> Entr'ouvre mollement tes deux lèvres vermeilles. (84)

La mythologie se fait complice de ces erreurs :

> Quand Junon sur l'Ida plut au maître du monde,
> Naïs l'avait tenue au cristal de son onde ;
> Et sur sa peau vermeille une savante main
> Fit distiller la rose et les flots du jasmin.
> (*Art d'Aimer*, 185)

Un certain réalisme relève le tableau des ébats amoureux : « Les bras, la gorge nus » (121, III) ; « une sueur involontaire » (211) ; « D'un flanc volupteux l'agilité mobile » (19) ;

> Ce tumulte orageux bouillant de veine en veine. (123) —
> Et sur ce sein, mes doigts égarés, palpitants. (77)

A diverses reprises, nous retrouvons les mêmes mots ou les mêmes images :

> Ma main..... de transports chatouillée. (77) —
>
> Sous ma main chatouilleuse
> Tressaille et s'arrondit ta peau voluptueuse. (101) —
>
> D'une dent chatouilleuse, avec un doux murmure
> Imprimera la molle et suave blessure. (198, II) —
>
> Des caresses de feu sur son sein imprimées. (73)

Voici un jeu de sensations plus raffiné :

Deux bouches de vingt ans, qu'un même feu rassemble,
Mêl(*ent*) leur douce haleine et leurs cris langoureux,
Leurs baisers dévorants, humides, savoureux. (79)

Grâce surtout à la force des adjectifs, ce sont des êtres de chair qui s'étreignent devant nous.

Les personnifications sont habituelles en poésie ; dans la technique du XVIIIe siècle, elles constituent un des ornements les plus recherchés. Nous indiquerons seulement les cas les plus typiques :

Complaisance a toujours une adresse propice.
(*Art d'Aimer*, 179)

personnage digne des allégories du *Roman de la Rose*.

Avec plus de banalité, Chénier écrit :

Et la crainte inquiète est fille de l'Amour. (68, III) —

Ce nectar, de l'amour ministre insidieux. (77, III)

Mais une certaine expressivité réapparaît dans :

La grâce, la candeur, la naïve innocence
Ont, depuis ton enfance,
De tout ce qui peut plaire, enrichi ta beauté. (214, III) —

(*Rose*) dont la danse molle aiguillone aux plaisirs. (67, III)

Surtout :

Et dans son cœur blessé gémissent en courroux
L'orgueil, l'amour, tous deux Dieux sombres et jaloux.
(87, III)

A côté de la personnification, il faut placer l'animation : des objets concrets sont dotés de vie, ont des réactions humaines. Au degré le plus élémentaire :

Et la gaze et le lin
D'une molle chanson attend une couronne. (144, III) —

Sous les beaux contours d'un sein délicieux
Peut habiter un cœur faux, parjure, odieux [1]. (146) —

De quel tendre et léger nuage

1. Lorsque Chénier écrit : « Je dors, mais mon cœur veille (101), il s'agit d'un emprunt biblique textuel.

Un peu de pâleur douce, épars sur ton visage,
Enveloppa tes traits calmes et languissants. (215)

L'artifice se montre plus nettement dans :

Lit chéri, tant de fois fatigué de mes jeux. (70, III) —

Et bientôt des caresses de flamme
Vous mènent à ce lit qui se plaignait de vous. (127, III)

L'apostrophe intervient même :

Le vent seul a poussé cette porte cruelle ;
Vent jaloux, pour jouer ma crédule éspérance,
Avec sa perfidie es-tu d'intelligence ? (106, III).

L'élégie intitulée *La Lampe* serait tout entière à citer de ce point de vue. Voici le *trait* final de la conclusion :

Souffle sur ton amour, ami, si tu me croi,
Ainsi que pour m'éteindre elle a soufflé sur moi. (56)

Bien que nombreuses, les images des *Poèmes* se laissent ramener à un certain nombre de thèmes familiers à cette littérature : guerre, esclavage, feu... Elles sont rarement spontanées, mais donnent presque constamment l'impression d'être surajoutées à une pensée abstraite. Aussi arrive-t-il qu'elles ne soient qu'un jeu d'esprit. Une « belle » passe à cheval :

...De tes yeux charmants la grâce et la douceur
Ont remis dans ta main les rênes de mon cœur. (114)

Tout peut ainsi devenir prétexte à un ornement poétique. L'image apparaît quelquefois à la faveur d'un nom propre promu à la dignité de symbole :

Et nous savons à qui de coupables moitiés
Immolèrent Astolfe et Joconde oubliés. (120, III)

En règle générale, la présentation grammaticale varie peu ; sans compter les ligatures usuelles *comme*..., elle se fait principalement à l'aide du verbe *être* qui opère une identification : « tout mon sang est amour » (21, III) ;

Fanny, pour moi, ta vue est la clarté des yeux ; (216)

d'un adjectif qui introduit une discrète image :

Une belle est un bien si léger, si mobile ; (*Art d'Aimer*, 180)

des outils de degré :

Un beau jour n'est pas plus beau que son visage ; (69, III) —

L'aube, au teint moins que le sien vermeil ; (70)

d'un verbe de mouvement :

As-tu sur bien des cœurs promené ton pouvoir ; (64) —

Dans le premier baiser, l'âme entière se noie — (*Art d'Aimer*, 198)

ce dernier vers, très beau, grâce à cette juxtaposition abstrait-concret.

Comparaisons implicites du type :

Des nymphes, dans mes vers, vous excitiez l'envie —(108, III)

entendez : « Vous étiez plus belle que les nymphes ».

Avec l'introduction d'un élément abstrait :

Mon âme comme un songe autour de ton sommeil
Voltige ; (84 III) —

A leurs yeux tout est pur comme leur âme est pure. (95)

Comparaisons épiques :

Ainsi dans les forêts j'erre avec ton image ;
Ainsi le jeune faon, dans son désert sauvage,
D'un plomb volant percé, précipite ses pas.
Il emporte en fuyant sa mortelle blessure ;
Couché près d'une eau pure,
Palpitant, hors d'haleine, il attend le trépas. (214, III) —

Ainsi, sur son mûrier fertile,
Le ver du Cathay mêle et file
Sa trame étincelante d'or.
Viens : mes Muses, pour ta parure,
De leur soie immortelle et pure
Versent un plus riche trésor. (217)

L'élément comparé peut se présenter d'abord :

Les secrets pensers de mon âme
Sortent en paroles de flamme,
A ton nom doucement émus.
Ainsi la nacre industrieuse
Jette sa perle précieuse,
Honneur des sultanes d'Ormuz. (217, III)

Cette comparaison ascendante ne manque pas d'originalité et d'inattendu, malgré quelque affectation : prestiges de l'Orient, mais aux reflets très pâles dans Chénier.

Les images se présentent quelquefois en série, se renforçant mutuellement. Sous forme de périphrases descriptives :

Ni l'art de Makhaon, ni la plante divine
Qui ranime le flanc des biches de Gortyne,
Ni les chants de Circé qui font pâlir le jour,
N'ont pouvoir de guérir la blessure d'amour.
Des bois américains l'écorce bienfaisante
N'éteint pas les accès de cette fièvre ardente. (*Art d'Aimer*, 169)

Curieuse association d'éléments antiques et modernes pour parler d'un mal universel. L'amour est un banquet, un breuvage, un aliment :

Que m'importe
Qu'un autre soit le roi de ses festins secrets. (77, II) —

... à loisir les infâmes vieillards
S'enivrent quelque temps d'impudiques regards. (*Suzanne*,152)

Non, plus de feux jamais, non jamais plus d'ivresses
N'ont chatouillé ce cœur affamé de carresses.
Je veux rassasier cet amour indompté
De la nudité...
Je veux que...
Tu repaisses mes sens d'une si belle vue. (21, III)

Cet exemple montre clairement la déperdition métaphorique du mot ; sinon les incohérences : ivresses, chatouiller,.... seraient criantes.

Voyez encore t. III, p. 60 ; ou 60-61 :

Mais elle n'avait point, sans pitié même feinte,
Rassasié mon cœur et de fiel et d'absinthe.

Fiel et absinthe n'ont aussi qu'une valeur symbolique ; de même *miel* ;

...sa bouche embaumée (*de l'Amour*)
Verse un miel amoureux sur ma bouche pâmée,
Il coula dans mon cœur. (91, III)

La grâce et la candeur ont su
Remplir tes regards, tes lèvres, ton langage
De ce miel dont le sage
Cherche lui-même en vain à défendre ses sens. (214) —

(*J'ai vu*) du miel le plus doux que sa bouche respire
Une autre bouche s'enivrer. (211 ; cf. 215, III et ailleurs)

Un rapprochement avec le sens concret du mot ravive l'image :

Le miel qu'ici l'abeille eut soin de déposer
Ne vaut pas à mon cœur le miel de son baiser. (144, III)

Chénier associe le lait et le miel comme symboles du bonheur : (grâce à notre amour)

... dans mes paisibles veines
Mon sang coule en flots purs et de lait et de miel. (86, III)

En contraste : « son souris (est) venimeux » (60, III) ;

Un poison moins rapide
Sut venger le Centaure et consumer Alcide. (82) —

Tel que le faon blessé fuit, court, mais dans son flanc
Traîne le plomb mortel qui fait couler son sang,
Ainsi là, dans mon cœur, errant à l'aventure,
Je porte cette belle, auteur de ma blessure. (82, III).

Ces derniers vers sont assez précieux. Outre la périphrase, *plomb mortel*, l'auteur dans la seconde partie de la comparaison remplace le mot *trait* (ou *balle*) attendu, par la «belle» elle-même. L'amour est aussi « un abîme » où les pas trébuchent (103, III) ; un piège (depuis la Bible) :

Vos filets aisément feront une autre proie. (108, III)

« Par l'appât du plaisir » on est « doucement entraîné » (179, III)

Le baiser est le

Sceau d'un amour constant, scellé souvent en vain. (102)

La maîtresse « règne en tyran cruel » (60, III), « bannit loin d'elle » un infortuné (59) ;

Souveraine au milieu d'une tremblante cour
. . . .
Qu'est-ce enfin qu'un de moins dans ce peuple d'amants ? (85)

Elle fait « gémir dans l'esclavage » (69), « dans sa chaîne », dans les «fers» (98) ; fait courber « la tête au joug de la beauté » (60).

Même image dans *Suzanne* :

Vers ce toit où leur âme est aux fers. (145)

Mais cette jeune fille représente pour les vieillards un « trésor » (147) : « Elle possède assez pour faire deux heureux. »

La possession de l'aimée ne va pas sans lutte ; d'où les images de conquêtes (65, III), de résistance (82).

Malgré quelques combats, bientôt après je vis
Loin jetés à l'écart et voiles et tapis,
Tout jusqu'au lin flottant, sa défense dernière,
Aux regards, aux fureurs, la livrant tout entière [1]. (54)

Sous forme d'une métaphore « filée » :

Viens encore opposer à mes brûlants transports
De tes bras envieux la lutte et les efforts
Ou du lin ennemi la jalouse barrière.
Mes bras, plus que les tiens agiles et pressants
Forceront le rempart de tes bras impuissants.
. . . . .
Robe, lin, ces gardiens de tes charmes si beaux,
Sous mes fougueuses mains voleront en lambeaux.
A ma victoire alors tout entière livrée...
Il faudra bien céder....

Avec une personnification :

Hélas ! contre l'Amour en est-il un (*asile*) tranquille ?
Si de livres, d'écrits, de sphères, de beaux-arts
Contre elle, contre lui, je me fais des remparts,
A l'aspect de l'Amour une terreur subite
Met bientôt les beaux-arts et les Muses en fuite. (83)

Une dernière image audacieuse :

Que de charmes divins forcés dans leur retraite ! (69, III)

L'amour est un feu dévorant. La métaphore est devenue

1. Vigny a repris cette métaphore dans *Dolorida*. Son poème n'est qu'un calque de la *Lampe*. Voir notre article de la *R.H.L.F.*, 1954.

banale ; nous relèverons donc seulement les vers les plus expressifs :

Mais quel œil peut la voir
Sans pétiller d'amour, de jeunesse, d'espoir ? (*Suzanne*, 146) —

Quand j'aurai de ma soif dans ses embrassements
Rassasié les feux et les emportements..... (*ibid.*, 247) —

Tu peux sur sa bouche éteindre tes ardeurs. (*ibid.*)

Avec une « pointe » :

Mes baisers, à l'entendre, étaient froids, insensibles,
Le feu qui la brûlait ne pourrait m'enflammer. (60, III)

Il s'agit si bien de feux métaphoriques, sans chaleur, que Chénier peut dire :

Ce nectar...
Bien loin de les éteindre, aiguillonnait mes feux. (77, III) —

... une autre ...
Prendra soin d'accueillir ma flamme rebutée. (105, III ; p, 74 et ailleurs)

L'amour enfin est comparable à une expédition dangereuse sur la mer :

Souvenirs classiques :

O poètes amants, conseillers dangereux....
Sur les rochers d'Eubée, entourés de naufrages,
Allumant dans la nuit d'infidèles flambeaux,
Vous avez égaré mes crédules vaisseaux. (104, III) —

Relevé d'une chute, une chute m'attend ;
De Charybde en Scylla toujours vague et flottant,
Et toujours loin du bord, jouet de quelque orage,
Je ne sais que périr de naufrage en naufrage. (146, III)

Apports personnels : un imprudent

sur la foi d'un sourire volage
A cette mer trompeuse et se livre et s'engage.
Combien il frémira d'entendre sur sa tête
Gronder les aquilons et la noire tempête,
Et d'écueils en écueils portera ses douleurs. (180)

Combinés avec d'autres métaphores :

Mais heureux dont le zèle, au milieu du naufrage,
Viendra le recueillir, le pousser au rivage,

Endormir dans ses flancs le poison ennemi
. . . . . .
Et de son fol amour étouffer la semence. (*Ibid.*)

L'univers poétique de Chénier reste très circonscrit, comme chez presque tous les écrivains de ce siècle intellectuel :

Dans l'*Art d'aimer*, on lit :

Cultivez vos attraits, la plus belle nature
Veut les soins délicats d'une aimable culture. (185)

Mais on ne rencontre guère dans ses *Poèmes* d'images nées de la vision personnelle de la nature ; elles sont presque aussitôt transformées et intellectualisées. Les fleurs ! Il est navrant de constater combien peu elles ont inspiré le poète :

... Au moment que ses yeux
S'efforcent de s'ouvrir à la clarté des cieux,
Douce dans son éclat, et fraîche, et reposée,
Semblable aux autres fleurs, filles de la rosée. (71, III) —

Et mes belles amours, plus belles que les fleurs. (142, III) —

Cette rose au matin sourit comme sa bouche. (144)

Il en a retenu parfois le symbolisme :

Je vois la violette en sa douce pâleur
de l'amour langoureux affecter la couleur. (124, II)

Et dans l'*Art d'Aimer*, 193, ce langage d'almanach :

Par la tulipe ardente une flamme est jurée.
L'amaranthe immortelle atteste sa durée.
L'œillet gronde une belle. Un lis vient l'apaiser.
L'iris est un soupir. La rose est un baiser.

Ailleurs, il ne s'agit que de métonymies ou de transpositions plus ou moins audacieuses :

Que de fois sur vos traits par ma Muse polis,
Ils (*mes vers*) ont mêlé la rose au pur éclat des lis ! (108, III)

La grâce, la candeur
Ont su mêler aux roses de jeunesse
Ces roses de pudeur. (214, III)

Au dernier degré de l'avilissement, une hyperbole précieuse :

Ah ! la pâle fleur de Clytie
Ne voit au ciel qu'un astre, et l'absence du jour
Flétrit sa tête appesantie. (213)

Comprenez : Chénier ne rêve qu'à sa belle...
Au singulier, le mot *fleur* se trouve ainsi à peu près vidé de toute sa substance.

Dieux, puisses-tu voir, sous un ennui rongeur,
De ta chère beauté flétrir toute la fleur. (64, III) —

Sur tout ce visage, ardente et jeune fleur (*Art d'Aimer*, 177).

Sur sa lèvre de rose et d'amour parfumée
Cueillir la douce fleur d'une haleine embaumée. (*Ibid.*, 198)

Dans ce dernier exemple pourtant, l'image a quelque vie, soutenue par les mots *rose* et *parfumée*, *cueillir*, *embaumée*. Pareillement :

Quelquefois un souffle rapide
Obscurcit un moment sous sa vapeur humide
L'or, qui reprend soudain sa brillante couleur.
Ainsi, du Sirius, ô jeune bien-aimée,
Un moment l'haleine enflammée
De ta beauté vermeille a fatigué la fleur. (215, III)

Sans la personnification qui la ranime un peu, l'image ici resterait morte. Purement abstraite encore cette métaphore fripée :

Livrée au repos,
Ses yeux n'ont point encor secoué les pavots. (71, III)

Les fruits ont provoqué cette seule image concrète :

Son sein a le duvet de ce fruit que je touche. (144, III)

Le symbolisme réapparaît dans :

Je t'indique le fruit qui m'a rendu malade. (103, III)

De même avec les animaux :

Une bouche où la rose, où le baiser respire,
Peut cacher un serpent à l'ombre d'un sourire. (146, III)

Malgré les efforts du poète, l'image demeure intellectuelle. Trop fréquentes aussi les métaphores qui font appel à notre connaissance de la mythologie ; outre « nos fuseaux si rapides » (58, III),

Ah ! les serments jurés à la beauté qu'on aime
Sont le serment du Styx redoutable aux Dieux même. (124,III)

Au flambeau de l'Amour j'ai vu fondre mes ailes. (143) —

Dans mes vers éclatants sa superbe beauté
Vient ravir à Junon toute sa majesté. (144) —

Le cruel (*Amour*) trop souvent empoisonne ses coups. (179)

Un souci d'art se glisse pourtant dans l'évocation suivante :

Bel astre de Vénus....
Je vais trouver.....
Une nymphe adorée, et belle entre les belles,
Comme parmi les feux que Diane conduit,
Brillent tes feux si purs, ornement de la nuit. (99, III)

Notre imagination peut rêver devant ce ciel ; elle se trouve limitée au contraire par une érudition desséchante, lorsque Chénier écrit :

Mais quoi que l'on oppose et d'adresse et de force,
Quand nul don, nul appât, nulle mielleuse amorce
Ne pourraient au dragon ravir l'or de ses bois,
Et du triple Cerbère assoupir les abois,
On t'aime, garde-toi d'abandonner la place. (116)

Il n'arrive pas non plus, pour la même raison, à recréer vraiment la transfiguration opérée par l'amour : pour les amants,

Aréthuse serpente et plus pure et plus belle,
Une douleur plus tendre anime Philomèle ;
Flore embaume les airs d'une plus douce odeur. (95)

Semblablement les périphrases mythologiques sonnent faux :
« Citoyen de Gnide », « temple de Paphos »... ou bien :

Commençant de Vénus à goûter les prémices. (96, III) —

Achevant de Vénus les plus doux sacrifices. (97) —

Un cœur toujours à découvert
Aux flèches de Paphos de toute part ouvert. (123) —

Elle me fait chanter, amoureuse Ménade,
Des combats de Paphos une longue Iliade. (144)

Bien que plus moderne d'apparence, la périphrase qui suit, par ses résonances antiques, demeure aussi vaine, pour nous :

Le coton mol et souple, en une trame habile,
Sur les bords indiens, pour vous prépare et file
Ce tissu transparent, ce réseau de Vulcain,

Qui, perfide et propice à l'amant incertain,
Lui semble un voile d'air, un nuage liquide
(*Art d'Aimer*, 185)

En fait, les images ou les images-périphrases des *Poèmes* ont pour caractère principal d'être didactiques ; il s'agit d'analogies figuratives. Le plus souvent, Chénier prend ses exemples dans la mythologie ou dans l'antiquité classiques :

A tort un agresseur dispute à sa victime
Des armes dont son bras s'est servi le premier ;
Le fer a droit d'ouvrir le flanc du meurtrier.
. . .
Et l'inventeur cruel du taureau de Sicile
Lui-même à l'essayer justement condamné,
A fait mugir l'airain qu'il avait façonné. (107, III)

C'est-à-dire : vous avez trahi, il est juste que vous soyez trahie à votre tour.
Il est inutile de prendre certaines précautions. La preuve?

Que sert des tours d'airain tout l'appareil horrible?
Que servit à Junon cet Argus si terrible,
Ce front, de jalousie armé de toutes parts,
Où veillaient à la fois cent farouches regards? (116)

Pareillement :

Ah ! dans le fond de ses forêts
Le ramier déchiré de traits
Gémit au moins sans se contraindre ;
Et le fugitif Actéon,
Percé par les traits d'Orion
Peut l'accuser et peut se plaindre. (212)

Ce que je ne puis faire, moi....

Troie, antique honneur de l'Asie,
Vit le prince expirant des guerres de Mysie,
D'un vainqueur généreux éprouver les bienfaits,
D'Achille désarmé la main amie et sûre
Toucha sa mortelle blessure,
Et soulagea les maux qu'elle-même avait faits. (216)

De même, toi, Fanny, sois indulgente...
Voici deux analogies consécutives : en amour, sachons éga-

rer les pistes de nos amis, si nous voulons conserver notre maîtresse. Chénier transpose « poétiquement » :

Il faut savoir...
Attacher leurs soupçons à de fausses alarmes,
Leur montrer sur ta route un flambeau mensonger...
Tel, car ainsi que toi, c'est l'amour qui le guide,
Un fleuve, à pas secrets, des campagnes d'Élide,
Seul, au milieu des mers, se fraye un sentier sûr,
Parmi les flots salés garde un flot doux et pur,
Invisible, d'Enna va chercher le rivage,
Et l'amère Thétys ignore son passage. (117)

Le procédé triomphe dans l'*Art d'Aimer* ; avec des références antiques d'abord :

L'imprudent a voulu cueillir avant l'automne
L'espoir à peine éclos d'une riche Pomone.
Il a coupé ses blés quand les jeunes moissons
Ne passaient point encor les timides gazons. (172-173)

Ne précipitons rien en Amour : chaque chose en son temps.

Flore met plus d'un jour à finir une rose
Plus d'un jour fait l'ombrage où Palès se repose ;
Et plus d'un soleil dore, au penchant des côteaux,
Les grappes de Bacchus, souveraines des eaux.
Qu'ainsi ton doux projet en silence mûrisse. (173)

Prends ton temps, si tu veux aimer :

Ou ton projet sera la toile fugitive
De cette Pénélope assiégée et captive. (174)

Il faut quelques résistances en amour :

Le ciel d'un feu plus beau luit après un orage,
L'amour fait à Paphos naître plus d'un nuage.
Mais c'est le soufle pur qui rend l'éclat à l'or,
Et la peine en amour est un plaisir encor. (180)

On aura remarqué l'accumulation des analogies figuratives ; nécessité des leçons illustrées par divers exemples. Voici enfin d'autres images didactiques, sans coloration savante :

Souvent de tes désirs l'utile sacrifice,
Comme un jeune rameau planté dans la saison,
Te rendra de doux fruits une longue moisson. (179)

Ne contrarie pas ta belle :

... Une fois le ramier envolé
Dans sa cage confuse est en vain rappelé. (180)

Ne dis pas qui est ta maîtresse ; tu risques de te la faire prendre :

Toi seul en tes moissons tu soufflas l'incendie ;
Toi seul en nous vantant ton trésor clandestin,
Du voleur taciturne aiguillonnas la main. (182)

L'obstacle encourage l'amour.

J'épargne le chevreuil, que nul bois, nul détour
Ne dérobe à mes traits dans la vaste campagne ;
Je veux le suivre au haut de la sombre montagne ;
Et trempé de sueurs, affronter en courant
La ronce hérissée et l'orageux torrent. (192)

Il en est de même pour une femme.......
Signalons une démonstration « par l'absurde » :

Une femme est toujours inconstante et futile ;
Et qui pense fixer leur caprice mobile,
Il pense avec sa main retenir l'aquilon
Ou graver sur les flots un durable sillon. (183)

Pour clore ces remarques sur l'image, voici une suite de propositions irréelles, imitée des poètes latins :

Ah ! plutôt que souffrir ces douleurs insensées,
Combien j'aimerais mieux sur des Alpes glacées
Être une pierre aride, ou dans le sein des mers
Un roc battu des vents, battu des flots amers. (82, III)

Nous touchons ici aux frontières de l'hyperbole. Cette figure de style abonde dans les Poèmes ; pour exprimer un haut degré :

Quand... un calme pur et frais
Comme aux anges du ciel fait reluire ses traits. (70, III) —

Ton âme et ton visage
Sont des Dieux la divine image. (215) —

Mon âme se croit (grâce à toi) habitante du ciel. (86) —

Fanny, l'heureux mortel qui près de toi respire
Sait, à te voir parler et rougir et sourire,

De quels hôtes divins le ciel est habité. (213-214) —

Et le ciel s'applaudit de t'avoir mise au jour. (215) —

Et quand tu daignes me sourire
Le lit de Vénus même est sans prix à mes yeux. (217)

Tout cela n'est pas très profond. On peut même découvrir des réminiscences littéraires jusque dans la forme de cette strophe pimpante :

Mai de moins de roses, l'automne
De moins de pampres se couronne,
Moins d'épis flottent en moissons,
Que sur mes lèvres, sur ma lyre,
Fanny, tes regards, ton sourire,
Ne font éclore de chansons. (217, III)

Elle repose sur une suite de propositions antithétiques. L'antithèse ! Les *Poèmes* en sont sursaturés. Il s'agit parfois simplement d'un rapprochement inattendu de mots :

Sa tête noblement folâtre, échevelée. (77, III) —

Ces lèvres, tant de fois, si doucement parjures,
Et ce baiser si doux, mais souvent inhumain. (102) —

O poètes....
Qui vantez la douceur des tourments amoureux... (104) —

Sur la foi d'un sourire volage. (179) —

Et de mille baisers l'implacable fureur. (*Art d'Aimer*, 189)

Antithèse plus longuement formulée :

Rarement en un excès si tendre
Tes caresses le jour ont osé se répandre,
Qu'elles ne m'aient caché sous leurs baisers menteurs
Quelque piège imprévu [1]..... (103, III)

Antithèses doubles :

J'ai vu de ces rieurs...
Vieux, gémir sous le joug d'une jeune inhumaine. (136)

Prenant la forme de l'expression figurée :

O poètes amants, conseillers dangereux
. . .
Votre miel déguisait de funestes breuvages. (104)

1. Même image dans la *Colère de Samson* d'A. de Vigny.

D'une locution proverbiale, mais enjolivée :

Avec de tels discours, ah ! tu m'aurais fait croire
Aux clartés du soleil dans la nuit la plus noire. (74)

Antithèse de couleur poétique :

Tandis qu'au doux réveil de l'aurore fleurie,
Vos traits n'offraient aux yeux qu'une pâleur flétrie. (108)

Avec un jeu de mots :

Le soir (*vos traits*)
N'avaient de rose, hélas ! qu'un peu trop de carmin. (108)

Enfin les antithèses traditionnelles dans la poésie amoureuse :

D'un léger vêtement couverte et non voilée. (20, III) —

De sa nudité seule embellie et parée. (55) —

C'est par ses vêtements qu'elle est nue à tes yeux. (*Art d'Aimer*, 197) —

Quand la gaze ou le lin, barrière mal tissue
Qui la couvre ou plutôt la découvre à ta vue (*Ibid.*, 197)

Servitudes d'un genre faux auxquelles s'est soumise toute une génération.

***

Il va de soi, les *Poèmes* rejoignent sur divers points les *Bucoliques* : mêmes recherches d'érudition, même rhétorique mêmes horizons grecs et latins. Néanmoins les *Bucoliques* gardent plus de fraîcheur et de spontanéité ; jusque dans la peinture de la volupté qui s'y révèle moins apprêtée. La sensibilité de Chénier apparaît ainsi plus profonde dans sa reconstitution tout artificielle de la vie antique. L'abus de la mythologie, en particulier, si criant pour nous dans les *Poèmes* se trouve dissimulé dans un cadre où elle ne détone pas. De quel poids a pesé ici l'influence d'un siècle rationaliste et frivole !

Il reste que Chénier a cru que la poésie de l'amour était d'abord affaire de science livresque et d'intelligence, parce que son cœur sans doute n'avait jamais trouvé l'amour.

Grenoble. Y. LE HIR.

NOTES

Corneille et Bernardim Ribeiro

Tout le monde connaît le célèbre vers de Corneille dans le grand récit du *Cid* :

Cette *obscure clarté* qui tombe des étoiles,

et les commentaires admiratifs qu'a provoqués une audacieuse alliance de mots.

Que cette alliance ait pu être inspirée naturellement à un poète, on en a la preuve dans une curieuse rencontre. L'expression, en effet, se trouve déjà dans un récit portugais en prose, mais écrit par un homme d'un tempérament foncièrement poétique, le roman de Bernardim Ribeiro *Menina e moça*, Première partie, ch. XII : « E quando a todos *a escura claridade* das estrêlas amoestava sono... »[1]. Il n'est pas superflu de rappeler que ce passage, commun à l'édition de Ferrare (1554) et à celle d'Evora (1557) est certainement authentique. Sans doute, il ne produit pas la même impression que celui de Corneille, où la versification et le claironnement épique mettent l'association en relief. L'« obscure clarté » projetée en tête du vers s'impose avec force à l'attention ; c'est sur elle que porte d'autant mieux l'accent qu'elle paraît ensuite « tomber des étoiles » avec la voix elle-même. Au contraire, les deux mots de Bernardim Ribeiro sont modestement dissimulés dans une subordonnée où le verbe et son complément marquent l'idée essentielle ; dans sa prose triste, un peu grise, de ton mineur, sa hardiesse de style disparaît comme noyée dans un brouillard. Elle se détache peu à la lecture, et c'est peut-être

1. Voir l'édition Grokenberger, Lisbonne, 1947, p. 57, et l'édition Aquilino Ribeiro (Cláss. Sá da Costa), Lisbonne, [1949], p. 71.

pour cette raison qu'aucun des éditeurs de *Menina e moça* que j'ai consultés n'a relevé la coïncidence. En général même, l'antithèse n'a suscité aucune remarque, sauf chez M. Costa Marques qui écrit : « Anote-se a invulgaridade do adjectivo « e o processo *inverso* (c'est lui qui souligne) de pintar a realidade » [1].

En principe, Corneille a pu connaître *Menina e moça*, dont le texte a été publié à Ferrare en 1554, à Evora en 1557 et à Cologne en 1559, et peut-être son habitude du castillan lui aurait-elle facilité l'accès d'un roman portugais. Mais cette vue reste purement théorique. En fait, il est fort peu vraisemblable qu'il ait été informé même de l'existence de *Menina e moça* ; bien qu'imprimé deux fois sur trois à l'étranger avant la date du *Cid*, le roman de Bernardim Ribeiro ne semble pas avoir eu une grande diffusion en dehors du public portugais [2]. Il est d'ailleurs compliqué et d'une intelligence difficile, et la possession du castillan ne suffit pas pour en permettre une lecture sérieuse. Il faut ajouter enfin que la circulation de *Menina e moça* fut entravée par l'Inquisition, qui l'inscrivit en 1581 au catalogue des livres prohibés [3].

Ainsi, autant l'on peut admettre que José Maria de Hérédia ait emprunté à Camoëns les *étoiles nouvelles* de son fameux sonnet [4], autant, pour Corneille, est-il raisonnable de résister à la ten-

1. F. Costa Marques, *Menina e moça* (Clássicos portugueses. Trechos escolhidos), Lisbonne, 1942, p. 62, n. 3. La phrase a bien été relevée par M. António José Saraiva, dans son étude, d'ailleurs si remarquable, sur Bernardim Ribeiro (*Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro*, dans *Revista da Faculdade de Letras* [Lisbonne], t. VII, 1938 (= 1940-1941), p. 13-120), mais sans rapprochement avec Corneille et accompagnée d'un commentaire qui montre bien à quel point l'alliance des mots, si frappante chez Corneille, se détache peu dans le contexte : « Emquanto para Camões as estrêlas sao *nítidas, claras,* » *lúcidas*, pontas luminosas no fundo negro da noite, Bernardim vê-as *escuras*, » isto é, pálidas, amortecidas, nocturnas. Não o impressiona o contraste da » luz sôbre a treva ; verifica apenas que a claridade das estrêlas é impotente » para dissipar a escuridão da noite : *escura*, portanto » (p. 61). Peut-être M. Saraiva a-t-il été entraîné ici par sa thèse qui fait de Bernardim Ribero un poète essentiellement auditif — vue qui paraît du reste exacte dans l'ensemble.

2. De notre temps encore, Gustave Reynier a pu écrire son étude sur *Le roman sentimental avant l'Astrée* (Paris, 1908) sans y faire la moindre allusion.

3. Cf. Mendes dos Remédios, préface à Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, t. I, Coimbre, 1906, p. xxx-xxi, et Eugenio Asensio, *Prólogo* à Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comedia Eufrosina*, Madrid, 1951, p. lxxxvi.

4. Cf. Robert Ricard, *Les sources portugaises de deux vers de Hérédia*, dans

tation de jouer au « sourcier », et faut-il envisager simplement une rencontre due à la spontanéité même du génie créateur.

Paris. Robert RICARD.

Revista de Historia (Lisbonne), t. XII, 1923, p. 149-150. Il y a deux textes de Camoëns :

1° Debaixo estando já da estrêla nova
Que no novo Hemisfério resplandece

(Elégie VI, p. 311, dans José Maria RODRIGUES et Afonso LOPES VIEIRA, *Lírica de Camões*, Coimbre, 1932).

2° Já descuberto tinhamos diante
Lá no novo Hemisfério nova estrêla ...

(*Lusiades*, ch. V, st. 14, v. 1-2).

Il n'est d'ailleurs pas impossible que Camoëns se soit souvenu de son côté de la phrase de Pedro Nunes dans son *Tratado em Defensam da Carta de Marear* (1537) : « Descobriram ... novo céu e novas estrêlas ».

Les courants spirituels dans la Péninsule Ibérique aux XVe, XVIe et XVIIe siècles

Je n'ai pas l'ambition de faire ici une synthèse ni même un relevé quelque peu complet de ce qui a été publié depuis deux ou trois ans sur la spiritualité espagnole et portugaise, orthodoxe ou non, aux xve, xvie et xviie siècles. Divers collaborateurs des *Lettres Romanes* ont d'ailleurs signalé déjà en ces derniers temps d'importants travaux sur ce sujet : M. Vermeylen a rendu compte de deux livres sur Sainte Thérèse, l'un de M. Hoornaert (t. VII, 1953, p. 65-67), l'autre de M. Lépée (t. VIII, p. 386-7) ; M. Hoornaert a présenté le livre de J. Vilnet, *Bible et mystique chez saint Jean de la Croix* (t. VII, p. 406-411), tandis que M. Ricard évoquait le passé religieux du Portugal en critiquant l'ouvrage du P. M. Martins : *Laudes e cantigas espirituais de Mestre André Dias* (t. VII, p. 397-409) et traitait lui-même de l'*exemplum* dans la littérature religieuse moderne (t. VIII, p. 199-223). Ces études et celles que je vais mentionner à mon tour montrent que l'intérêt suscité par les courants spirituels péninsulaires est peut-être plus vif que jamais et que nous sommes redevables de substantiels progrès aux savants qui s'en sont occupés.

***

Comme introduction à cette note, je ne puis trouver mieux que les quelques pages de M. R. Ricard qui ont situé excellement la mystique espagnole du xvie siècle dans la tradition chrétienne (*Clavileño*, 1953, nº 23, p. 9-13). Si, trop souvent, on réduit le mysticisme espagnol aux deux grands noms de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix, et bien à tort naturellement, c'est que tout de même ces deux figures se trouvent au confluent de divers courants de spiritualité, que leur ont amenés soit une antique tradition, celle de l'Orient contemplatif et biblique, par les origines mêmes du Carmel, soit un mouvement de rénovation plus proche, né sous l'impulsion du Cardinal Cisneros. C'est aussi que, dominant et

concentrant en eux-mêmes les siècles passés, sainte Thérèse et saint Jean se sont imposés comme les maîtres des siècles suivants. Ce privilège, ils le doivent à leur génie littéraire et à leur génie psychologique : écrivains très différents l'un de l'autre, ils ont créé la psychologie mystique en y apportant chacun une part qui complète celle de l'autre.

Les relations de la spiritualité espagnole avec celle des pays étrangers constituent toujours une des questions qui attire le plus l'attention des critiques, et qui n'a pas fini de causer des surprises. Une fois de plus, certains écrivains spirituels espagnols ne sortent pas grandis d'un examen minutieux de leurs sources. M. Révah nous a, en effet, révélé dans *Une source de la spiritualité péninsulaire au XVIe siècle : la « Théologie naturelle » de Raymond Sebond* (Lisboa, Academia das Ciências, 1953, 12 × 19, 62 p.), que Diego de Estella et Juan de los Angeles avaient sur la conscience d'autres emprunts massifs que ceux qu'on avait déjà décelés et qu'ils se sont toujours aussi bien gardés d'avouer. Directement ou indirectement, c'est envers Raymond Sebond et son *Liber creaturarum*, mieux connu sous le titre de *Theologia naturalis*, que sont débiteurs ces deux écrivains, l'un dans ses *Meditaciones*, l'autre dans les *Triunfos*. En attendant de le montrer au long et au large, M. Révah l'a démontré déjà brillamment, d'une façon qui ne laisse aucun doute, et qui ne manque pas de piquant non plus, car un texte d'Estella à propos duquel il rapporte l'appréciation de Allison Peers : « Il est difficile d'exagérer la beauté du langage d'Estella dans ce passage et la noblesse des conceptions qu'il enchâsse », est tout simplement copié de la *Lumbre del Alma* de Juan de Cazalla (1528) ! Or cette *Lumbre*, dans sa « presque totalité », n'est qu'une « adaptation fidèle de la *Viola animae* ». Et cette *Viola*, il ne faut pas l'oublier, n'est elle-même qu'un abrégé élégant et fidèle de la *Theologia Naturalis*, composé en 1499 par le chartreux Pierre Dorland de Diest. Traduite aussi intégralement en espagnol sous le titre de *Violeta del ánima* (Valladolid, 1549), la *Viola animae* accuse donc à son tour et avec force la part considérable que les Pays-Bas ont eue dans le mouvement spirituel de l'Espagne du XVIe siècle.

Cette intervention des mystiques du Nord en Espagne a encore été reconnue par le P. Fidèle de Ros dans une intéressante étude sur Alonso de Madrid, l'auteur du célèbre *Arte para servir a Dios* (1521). Les deux articles, publiés dans la *Revue d'Ascétique et de*

Mystique (t. XXX, 1954) : *Alonso de Madrid et Melquiades* (p. 29-37), *Alonso de Madrid et Scupoli* (p. 117-139), ne doivent pas faire croire par le parallélisme de leurs titres qu'existent entre Alonso et Melquiades les mêmes rapports qu'entre Alonso et Scupoli. En réalité, Alonso n'a rien à voir avec Melquiades. On n'a d'ailleurs jamais su qui était ce mystérieux Melquiades, qui encourut la réprobation des jésuites en Espagne au XVI[e] siècle. Mais le P. de Ros a découvert sous ce nom une femme et même une sainte : Mechtilde de Hackeborn († 1298), dont quelques passages des *Révélations* ont passé dans le *Memorial de la vida de nuestro Redemptor*, qui a été souvent publié à la suite de l'*Arte* et que l'on a pour cela, mais bien à tort, mis sur le compte d'Alonso. Bien que les conclusions du P. de Ros soient hors de doute, la transformation de Mechtilde en Melquiades reste un curieux phénomène linguistique.

Les rapports de Scupoli avec Alonso de Madrid sont plus réels ; ils sont même intimes, car dans son *Combattimento spirituale* (1589), l'auteur italien apparaît comme un disciple, non pas de saint Ignace, comme on l'a dit parfois, mais du franciscain espagnol, dont il a parfaitement a assimilé la doctrine. Il est cependant original, spécialement dans le domaine de la pratique, et il a le mérite d'une simplicité et d'une clarté plus grandes, qui le mettent mieux à la portée du lecteur moyen, voire de ceux qui seraient plus avancés en perfection, puisque saint François de Sales, avec une étonnante sûreté de jugement a recommandé à sainte Jeanne de Chantal *Le Combat Spirituel* de préférence à l'*Arte*. La mise au point que fait à ce propos le P. de Ros me paraît heureuse et même courageuse, car, de notre temps, on s'est un peu trop complu, je crois, à répéter simplement, à la suite de Menéndez Pelayo, que l'*Arte* était un joyau. Soit, disons même, si l'on veut, une perle précieuse, dans laquelle le P. de Ros a vu briller une flamme mystique, mais où il n'a pas craint de remarquer aussi quelques défauts.

C'est un courant inverse que le P. Mário Martins a remarqué en étudiant un poète portugais, André Dias († vers 1437), puisqu'il a vu en lui un disciple de Jacopone da Todi. Or, Jacopone a connu une réelle vogue dans toute la Péninsule Ibérique, il n'est pas hors de propos de la rappeler ici (voir le compte rendu de M. Ricard, que je cite au ci-dessus, p. 208). Mais ce qu'il me faut signaler maintenant du même historien, c'est un bref article du *Boletim de Filologia* (1952, p. 153-163), qui nous invite, un fois de plus,

à ne pas confondre des ouvrages de spiritualité qui portent, en latin ou en langue vulgaire, des titres semblables. Ainsi le *Livro do desprezo do mundo,* lequel n'est pas, comme on pourrait l'imaginer, le livre de Thomas a Kempis, mais une traduction, d'ailleurs fort bonne, nous dit le P. Martins, d'un traité ascétique et mystique syriaque d'Isaac de Ninive (VIIe s.). Ce *Livro* est étroitement apparenté à une traduction latine, qui provient, elle aussi, du monastère d'Alcobaça, et qui date de 1409. Nous devons supposer que la traduction portugaise est de la même époque, mais le P. Martins ne nous dit malheureusement rien à cet égard. Quoique Isaac de Ninive ait été accusé de nestorianisme, l'orthodoxie de son livre est parfaite. La doctrine en est belle, souvent sentencieuse, mais paternelle, et, pour autant que je puisse en juger sur les échantillons qui nous en sont fournis, elle ne laisse pas de faire penser malgré tout au *Contemptus mundi* de Thomas a Kempis, c'est-à-dire à l'*Imitation de Jésus-Christ.* Un minuscule abrégé s'en retrouve dans un manuscrit d'Evora, où il voisine notamment avec un petit traité de musique en portugais.



C'est encore aux mystiques des Pays-Bas, et à saint François de Sales aussi, que nous ramène le *Frei António das Chagas* (1631-1682) de Mlle Maria de Lourdes Belchior Pontes. Mais ce livre dépasse de beaucoup une simple question de sources, car c'est l'homme tout entier qu'il veut appréhender et même un peu tout son siècle (Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1953. 16 × 24, XX-502 p. Publ. do Centro de Est. Filol., 5). Depuis quelques années déjà, Mlle Belchior Pontes était partie à la découverte de Frei António. En 1950, elle en avait procuré la bibliographie. Aujourd'hui, c'est une vaste et remarquable étude d'ensemble qu'elle nous donne.

António das Chagas n'entre dans l'histoire qu'en 1662, lorsque António da Fonseca Soares adopte ce nom en troquant son habit de capitaine contre celui de franciscain. Le bon vivant, voire le viveur, qu'il avait été se mua alors en farouche pénitent, en austère prédicateur. Mais il avait été poète et il le demeura, en changeant de ton. Par les divers styles de sa vie et de sa plume, il a paru à Mlle Belchior Pontes représenter typiquement le XVIIe siècle portugais. D'où la préoccupation qu'elle a eue de l'intégrer constam-

ment dans son époque, et le sous-titre de son livre : *Um homem e um estilo do sécolo XVII.* Comme elle ne demande pas l'indulgence, mais s'accuse de ses fautes avec une rigueur excessive, qu'on dirait apprise à l'école de son *fradinho*, je n'hésiterai pas à avouer que son volumineux ouvrage contient quelques longueurs et des répétitions qui n'étaient pas indispensables. Mais je m'empresse d'ajouter que c'est là l'unique critique sérieuse que j'ai à lui adresser. Car je ne puis que louer sans réserves sa méthode, l'ampleur de son information, la sûreté de son jugment et les résultats substantiels qu'elle a atteints.

Selon certains qui font de la haute science à bon marché, le sang castillan qui coulait dans les veines d'António explique son tempérament exubérant et son bilinguisme. Sa mère aurait été en effet, une Zuñiga. Mais, comme nous l'apprend Mlle Belchior Pontes, elle était en réalité une pure Irlandaise, dont le nom de Suyni fut castillanisé. Quant au bilinguisme, les circonstances politiques et sociales le favorisaient alors et, quoique l'influence de l'Espagne au Portugal eût diminé à partir de 1640 au profit de la France, le castillan persista, même dans la prose, jusque vers 1680. L'évolution des idées religieuses fut d'ailleurs analogue : témoin Fonseca lui-même, qui s'oriente nettement dans la direction marquée par saint François de Sales plutôt que par les maîtres espagnols.

Comme il était naturel en présence d'un homme qui offre deux faces si opposeés, Mlle Belchior Pontes a étudié d'abord le poète-soldat, puis le *fradinho* écrivain et orateur. Elle s'est efforcée de préciser les étapes de leur vie, et, bien qu'elle n'ait pu aboutir toujours à des certitudes, elle en a néanmoins établi assez pour qu'on puisse prendre la juste mesure de son héros. Car, après tout, qu'il ait prêché à telle ou telle date en tel ou tel endoit, cela ne change rien au fait qu'il fut un apôtre infatigable et un entraîneur de foules. Et même qu'avant sa conversion, il ait tué plusieurs hommes ou un seul, cela ne change rien au fait qu'il avait vraiment à se convertir, et que ses appels à la pénitence vibrent de la plus vive conscience du péché.

António da Fonseca prit une part brillante aux opérations menées contre les Espagnols dans l'Alemtejo (1657-1662), mais sans nous attarder ici à ses mérites de combattant ou de stratège, disons seulement que, comme d'autres poètes-soldats, il exalta en couplets épiques des escarmouches et de menues victoires. Homère n'a-t-il pas donné l'exemple ? Mais notre capitaine n'était pas un

Homère, loin de là. Il fut avant tout un *romancista*, c'est-à-dire qu'il écrivit une foule de romances — il nous en reste près de 500, dont une bonne centaine en castillan — sur des sujets de toutes sortes mais spécialement d'amour.

Le romance, que le Portugal avait importé d'Espagne, n'exigeait ni grands efforts de style, ni recherche de mots savants ou d'images subtiles, pas même de l'inspiration. Tout ce qu'on en attendait, c'étaient des vers faciles dans le langage de la conversation, de la trivialité, voire de l'obscénité, car, bien entendu, les femmes qu'on y chantait avaient redescendu l'Olympe jusque tout en bas. Ces poèmes abondèrent, mais point la poésie.

Mlle Belchior Pontes, certes, ne les a pas découverts, mais, outre qu'elle les a mieux définis, elle leur a restitué l'importance qu'ils eurent alors et que leur valeur esthétique trop réduite nous inclinerait à leur refuser. En fait, ils sont le type de la poésie « vulgaire », qui fleurit non pas en dessous mais aux côtés mêmes de la poésie cultiste — car on les rencontre sur le même pied dans les recueils contemporains — et pour comprendre la littérature et le goût de l'époque, il importe de considérer ensemble les deux genres. L'un semble continuer une tradition venue de loin, celle des *cantigas de escarneo e maldizer* ; l'autre, celle de la poésie raffinée des *cantigas de amor e amigo*. Au demeurant, il serait injuste de dénier toute valeur à cette poésie populaire. On y surprend de l'humour, de la parodie, du réalisme, et s'il est vrai que la poésie réaliste ne devait réellement surgir que deux siècles plus tard, ses racines profondes cependant se trouvent ici, dans des vers qui parlent sans ambages, avec les mots propres, des vendeuses d'oranges de Lisbonne. D'autre part le *romanceiro* vaut aussi comme document. Sur la dépravation des mœurs notamment, il nous fournit des traits qui corroborent ceux des archives, et il appert ainsi que Fonseca vivait vraiment au milieu de « Babylone », mais que « Babylone était la nation portugaise toute entière ».

Fonseca, qui rimait si facilement, n'a d'ailleurs pas manqué de cultiver les genres nobles aussi. Par exemple sa *Fílis*, poème tragique d'amour, est un des spécimens les plus remarquables du genre gongorique au Portugal. Au point de vue psychologique toutefois, la différence n'est pas grande entre les deux lyres de notre auteur : qu'il choisisse ses mots et les mette en bel ordre, ou qu'il se contente d'un romance, il préfère toujours le rire ou le sourire à la douleur, même feinte ; toujours, il meurt également

d'amour, mais, comme le dit spirituellement Mlle Belchior Pontes, toujours il ressuscite et bien avant le troisième jour.

Mlle Belchior Pontes, qui voit dans la transposition du réel en irréel, une des plus notables caractéristiques du gongorisme, se demande si la poésie portugaise du XVIIe siècle peut encore s'appeler baroque. Et elle répond oui, si l'on veut simplement dire par là que cette poésie est l'héritière du gongorisme espagnol ; non, si l'on veut que le baroque signifie de nouvelles et profondes préoccupations. Elle risque donc le terme de « baroquisme », lequel serait, si je ne me trompe, une sorte de doublet préjoratif de baroque, et je ne la chicanerai pas là-dessus, parce que je suis persuadé qu'elle a parfaitement conscience de la subtilité de ces distinctions et du danger qu'elles font courir à la critique littéraire de tomber elle-même dans le... baroque. Je la suivrai cependant avec plus de confiance quand elle demande de ne pas oublier qu'au XVIIe siècle, quelques auteurs, très rares il est vrai, et qui, au surplus, se servirent surtout de l'espagnol, ont racheté le mauvais goût des *romancistas* ou des émules de Góngora et prouvé que toute vraie poésie n'était pas absente du Portugal.

Comme nous l'avons déjà indiqué, Fonseca devenu religieux se révéla un apôtre populaire d'une extraordinaire puissance. Il n'est pour ainsi dire pas de chemin de son pays qu'il n'ait parcouru ni de bourgade où n'ait retenti sa parole, mais les milieux aristocratiques ou savants de Lisbonne ou de Coïmbre l'ont aussi entendu. A peu de chose près, son éloquence restait partout la même : elle insistait sur la brièveté de la vie, la nécessité de sortir du péché et de faire pénitence. Elle prenait volontiers un aspect théâtral, emprunté peut-être à l'Espagne, et s'accompagnant de flagellations, de chemins de croix et de processions pieds nus et la corde au cou, elle se terminait par une pathétique évocation du Christ crucifié et couvert de plaies — de ces *chagas* que Frei António portait dans son nom et dans son cœur. Bref, il s'efforçait surtout d'émouvoir. Ses sermons comme ses lettres reflètent un anti-intellectualisme farouche. Il était un homme de peu de livres. Ascète surtout, il se défiait des théologies mystiques, et redoutant les *alumbrados*, l'hérésie et les « chrétiens nouveaux », il soutenait avec conviction, comme la plupart de ses compatriotes, le Saint-Office.

Dans ses *Cartas espirituais*, la plus forte influence qu'il trahisse est celle de Esch, auteur spirituel brabançon du XVIe siècle, auquel la suite de l'étude de Mlle Belchior Pontes donne plus de relief en-

core [1]. Scupoli, avec son *Combat Spirituel*, est aussi un de ses maîtres. Sainte Thérèse, de son côté, parait bien lui avoir inspiré la préférence qu'il accorde à la mortification intérieure. On saisit aussi chez lui de nettes réminiscences de saint Jean de la Croix et de saint François de Sales. Celui-ci, dont certain baume se voit curieusement transformé en *caramelo*, semble avoir surtout marqué de son esprit de modération et de mesure les dernières lettres du *fradinho*. Mlle Belchior Pontes a d'ailleurs tenu encore une fois à élargir son champ d'investigation et à dépister le courant salésien à travers tout le siècle : il s'avère important et se concrétise notamment dans le succès d'un ouvrage qu'on s'étonne fort d'abord de trouver sous le nom de saint François de Sales, mais qui est bien de lui cependant, en ce sens qu'il s'agit d'une anthologie de ses œuvres : le *Directorio de Religiosas*.

On voit, par conséquent, combien s'est trompé T. Braga, qui affirmait que le mysticisme du XVIIe siècle était tout spéculatif. C'est le contraire qui saute aux yeux à la lecture des lettres, des sermons ou des traités spirituels d'António das Chagas. Ce même Braga ajoutait, avec la même légéreté, que tout ce que la doctrine de Frei António a de futile et de ridicule apparaît déjà dans le titre même de ses œuvres : pourtant elle est toute centrée sur le fond du cœur humain, où misère et grandeur se coudoient, et les titres incriminés sont simplement conformes à ce goût du jour qui sévissait ailleurs aussi et plus encore qu'au Portugal.

Les chapitres les plus remarqubles et les plus neufs de Mlle Belchior Pontes sont, si je ne m'abuse, ceux qu'elle a consacrés aux traités spirituels de Frei António. Ici, comme à propos des lettres et des sermons, elle a admirablement conduit l'analyse des sources, avec une prudence exemplaire et le sens parfait de l'importance relative des facteurs. Elle a decelé de façon péremptoire l'action décisive exercée par Esch, mais, bien entendu, l'Esch des *Exercices Spirituels* et non celui de la *Perle évangelique* [2]. Or, par Esch, c'est Herph qui est rejoint et, par celui-ci, dans une certaine mesure, Ruysbroeck. Seulement la tendance ascétique qui gouverne Frei

1. En dehors des spécialistes, cet auteur spirituel étant aujourd'hui fort peu connu, Mlle Belchior Pontes eût été bien inspirée de ne pas attendre un chapitre suivant pour nous donner sur lui quelques renseignements.

2. La *Perle évangélique* est un ouvrage de caractère mystique. Esch en est seulement l'éditeur.

António lui a fait emprunter à l'école des Pays-Bas ce qu'elle eut de moins spéculatif. C'est ainsi que, par exemple, il délaisse absolument toute mystique trinitaire et recommande la pratique des aspirations et des oraisons jaculatoires.

M. R. Ricard avait jadis signalé la présence de Esch au Portugal (Cf. *Les Lettres Romanes*, t. VI, p. 342-3), mais il n'avait guère aperçu son empreinte sur António das Chagas. Voici que Mlle Belchior Pontes démontre, au contraire, qu'António das Chagas est un vrai disciple de Esch, et elle est d'autant plus fondée à le croire qu'elle a pu, selon toute vraisemblance, lui attribuer un *Caminho de Salvaçâo, Arte de Oraçâo Mental,* dans lequel elle a reconnu ni plus ni moins qu'une traduction des *Exercices spirituels* de Esch [1]. Sur la pénétration des mystiques des Pays-Bas dans la Péninsule Ibérique, elle nous révèle ainsi un fait du plus haut intérêt. Mais, selon sa coutume, elle ne s'est pas contentée de cette découverte : elle s'est efforcée de retrouver dans son pays la trace des autres mystiques du Nord et elle nous a livré à leur sujet des indications, provisoires et fragmentaires évidemment, mais d'ores et déjà de haute signification. Pour ne citer que Esch, elle a trouvé, par exemple, en plus du *Caminho* de Frei António, six traductions différentes de ses *Exercices* au XVIIe siècle : vogue étonnante, qui n'alla pas sans rencontrer de résistances, mais qui dut marquer profondément le développement de la vie religieuse du Portugal.

Sous la bure, comme on l'a dit, le poète galant qu'avait été Fonseca ne renonça pas entièrement à rimer, mais il ne traita plus que des thèmes religieux. Les clartés qu'on trouve dans ces octaves, ces sonnets, ces élégies, sont rares cependant, déclare Mlle Belchior Pontes, et ne sauraient s'appeler mystiques. La voix qui les domine, c'est, comme dans les sermons, celle de la douleur, du repentir et du remords amer.

Au terme de son étude, Mlle Belchior Pontes revient sur le style de l'homme et de son siècle. Si l'histoire littéraire, observe-t-elle, n'a retenu de Fonseca que ses *Cartas espirituais*, cet homme fut néanmoins regardé de son temps comme un « grand poète vulgaire », écouté et vénéré comme un prestigieux missionnaire. Pour son siècle, Mlle Belchior Pontes revendique un jugement plus équitable

1. Le manuscrit qui contient ce traité l'attribue explicitement à António das Chagas, mais l'on pouvait hésiter entre plusieurs religieux du même nom.

et plus nuancé que celui qu'une science mal informée a trop hâtivement formulé.

On se plaira à l'assurer qu'elle a elle-même, dès à présent, l'argement contribué à nous en donner une image authentique, où, comme au fond de l'âme de son cher *fradinho*, elle a courageusement et lucidement reconnu misère et grandeur.



Ce fait nouveau révélé par M[lle] Belchior Pontes : la pénétration de saint François de Sales dans la Péninsule par le *Directorio de Religiosas*, méritera certainement d'être examiné de plus près. Mais on savait déjà auparavant que l'écrivain français y avait été très estimé, car dans la première moitié du XVII[e] siècle, avaient paru deux traductions castillanes de son *Introduction à la vie dévote.* L'une avait vu le jour dans les Pays-Bas, à Bruxelles, dès 1618 : elle était de la plume de Sebastián Fernández de Eyzaguirre, qui l'avait dédiée aux Archiducs Albert et Isabelle. La seconde avait paru en Espagne même, en 1634, sous la signature d'un nom assez illustre pour en assurer le succès : celui de Quevedo.

Ernest Mérimée après d'autres, et R. Bouvier après lui, ont loué la fidélité de cette traduction de Quevedo. Mérimée est même allé jusqu'à admirer qu'un Espagnol ait pu saisir à ce point les finesses du français de l'évêque de Genève. Menéndez y Pelayo, il est vrai, était d'un avis opposé, comme aussi le licencié Cubillas, qui déclarait déjà en 1663 que Quevedo n'avait fait que corriger quelques erreurs d'une traduction antérieure, celle de Sebastián Fernández de Eyzaguirre. Quevedo, précisait-il, a seulement corrigé des fautes qui, on le sait bien, sont imputables aux imprimeurs flamands, chez qui « il se trouve à peine un employé qui sache le castillan ».

Qu'en est-il en réalité ? M. Raimundo Lida se l'est demandé dans une étude de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (VII, 1953, p. 638-656), et voici « ce qui est certain » : « c'est que Quevedo, à parler rigoureusement, n'a pas traduit l'*Introduction à la vie dévote* ; à peine a-t-il consulté le texte français ; à peine l'a-t-il utilisé pour épurer le texte d'Eyzaguirre, car c'est bien à l'épurer (et pas seulement à en corriger les *errata*, comme le croyait Cubillas) que s'est bornée sa tâche ».

Cette thèse, M. Lida la démontre ensuite par une comparaison étendue et détaillée des deux traductions et de l'original français.

On voit que Quevedo en reprenant le texte de son devancier, tantôtg lose, amplifie ou intensifie les formules de l'original, et tantôt reste collé à Eyzaguirre aussi bien dans les plus légères erreurs que dans les plus graves contresens. D'un bon nombre de passages on peut même déduire que Quevedo a corrigé Eyzaguirre sans avoir l'original français sous les yeux, et il ne manque pas de cas où, de la sorte, il aggrave les inexactitudes du premier traducteur ou en introduit de nouvelles.

En somme, Quevedo n'a donc vraiment fait que retoucher une traduction. Il ne s'est, certes, pas limité à corriger des fautes d'impression, mais son travail est demeuré tout superficiel, et avec cela néanmoins révélateur de certaines de ses préférences pour telle graphie, telle prononciation, tel vocable ou telle syntaxe.

Il n'empêche, comme il est arrivé souvent en pareil cas, que Quevedo a traité fort dédaigneusement la traduction qui lui fut si utile. M. Lida n'en fait pas la remarque, mais Quevedo semble l'avoir regardée de si loin qu'il la dit venir d'Anvers, au lieu de Bruxelles. Mais la sienne ! quelle attention, quel soin religieux, il y a apportés — à ce qu'il prétend —, pour ne pas profaner l'admirable livre — le livre d'un homme qu'il considérait comme un de ses confrères : François de Sales humaniste chrétien éminent, qui n'avait pas plus hésité que lui, stoïcien, à demander appui et lumière aux sages de l'Antiquité !



C'est encore de l'influence des idées nordiques en Espagne, mais, cette fois, de celles d'Érasme surtout, qu'il est question dans un excellent article de M. E. Asensio. M. Asensio y entreprend de corriger certaines erreurs de perspective que M. M. Bataillon a commises dans son *Érasme en Espagne*, et qu'il a loyalement reconnues à l'occasion d'une récente traduction espagnole de cet ouvrage (México-Buenos Aires, 1950). Selon M. Asensio (*El erasmismo y las corrientes afines*, dans *Rev. Fil. Esp.*, t. XXXVI, 1952, p. 31-99), le défaut le plus sensible du livre en question serait qu'il n'a pas suffisamment éclairé les racines médiévales que l'érasmisme et l'esprit religieux espagnol ont en commun, ni non plus mis convenablement en relief l'activité missionnaire et révolutionnaire du bienheureux Jean d'Avila et des permiers jésuites. M. Bataillon en effet n'a pas échappé entièrement au péril auquel sa découverte

même l'exposait. Quand on a identifié un astre de première grandeur, il est trop naturel de se laisser fasciner par lui, de faire graviter autour de lui quantité de satellites et d'interpréter comme des réfractions de sa lumière tout ce qui brille dans son voisinage. Il semble bien que, sans l'avoir voulu certes, M. Bataillon se soit ainsi rangé parfois aux côtés des grands Inquisiteurs de jadis et qu'il ait flairé de l'érasmisme un peu partout et un peu qu'il ne convenait. Cela, on le lui avait déjà reproché, mais M. Asensio va plus loin et fait mieux : documents à l'appui, très froidement et très objectivement, il démontre que l'érasmisme existait en Espagne avant Érasme et que là où l'on soupçonne Érasme d'être en cause, il est prudent de ne pas tout de suite s'en prendre à lui.

Le cas le plus typique de ce genre est assurément celui de Montemayor. De ce poète, Américo Castro a vanté l'érasmisme de la sensibilité religieuse, qui éclaire sa « tonalité orientale », c'est-à-dire son hébraïsme. Or, tout d'abord, l'ascendance juive de Montemayor reste fort hypothétique. Mais surtout les textes soi-disant érasmistes qu'on lui a reconnus ne sont qu'un pur écho de Savonarole! C'est que l'influence de l'Italie sur l'Espagne à l'époque de la Renaissance, largement affirmée sans doute, n'a pas encore assez attiré l'attention sur certains courants intellectuels et spirituels que des Italiens tels que Savonarole, Baptista da Crema, Serafino da Fermo et Egidio de Viterbe ont alimentés.

D'autre part,rien ne prouve que l'illuminisme ait eu besoin d'Erasme pour naître ou se développer. Quelques écrivains franciscains, précurseurs d'Osuna et de Laredo, ont peut-être plus facilement que le grand humaniste du Nord favorisé les tendances illuministes. Rien ne prouve non plus que les plus chauds partisans d'Érasme se recrutèrent particulièrement dans le monde des convertis. M. Asensio remarque même avec humour que, à se fonder sur quelques exemples illustres, on pourrait aisément prétendre le contraire et affirmer que ce sont les chrétiens « nouveaux », comme Vitoria, qui se firent les champions de la scolastique et de la tradition.

Saura-t-on d'ailleurs jamais exactement ce qu'il faut entendre par les « illuminés » d'Espagne? Ces *alumbrados*, qui inquiètent là-bas l'Inquisition, font-ils revivre d'anciennes hérésies? Sont-ils de vrais ou de faux mystiques? des érasmistes ou des luthériens? Dans l'impossibilité où l'on se trouvait d'identifier ceux qui les premiers méritèrent le nom d'*alumbrado*, on s'était résigné à déterminer seulement l'époque où se terme commence à se répandre.

Mais Mme Angela Selke de Sánchez a estimé que l'on pouvait trouver des lumières dans un document capital qui a été insuffisamment examiné jusqu'ici : l'édit inquisitorial de 1525, qui condamne en 48 propositions la doctrine des *alumbrados* (*Algunos datos nuevos sobre los primeros Alumbrados...*, dans *Bull. Hisp.*, t. LIV, 1952, p. 125-152).

Elle nous fournit d'abord une donnée importante en nous apprenant que cet édit a été préparé en partie sous l'influence d'un saint et pieux laïc, qui s'appelait Alcaraz. C'est lui qui, outré par les manifestations excessives du zèle réformateur et de la piété de certains franciscains, a dénoncé ceux-ci au tribunal ecclésiastique. Mais les choses tournèrent autrement qu'il ne l'avait prévu, car, dénoncé à son tour par les franciscains, c'est lui-même qui se vit condamné comme *alumbrado*, et c'est en réalité contre lui précisément que fut rédigé l'édit de 1525.

Nous tenons donc enfin un des premiers *alumbrados* et l'on va pouvoir fort bien définir sa doctrine ! Oui, parfaitement, si Alcaraz veut bien se reconnaître dans cette doctrine qu'on lui endosse. Or, d'abord, Alcaraz n'a jamais pensé, Mme Selke de Sánchez l'affirme elle-même, qu'il fût un *alumbrado*. Mais, en outre et surtout, on doit douter que les 48 propositions reflètent bien sa pensée, car Mme Selke de Sánchez le note elle-même encore, les Inquisiteurs manifestent le désir évident d'identifier *dejamiento* et *impecabilidad* — « abandon » et « impeccabilité » —, ce qu'a toujours nettement évité Alcaraz aussi bien dans sa vie que dans son enseignement. Alors peut-on réellement faire fond sur les propositions condamnées et même sur les explications fournies par Alcaraz telles que nous les rapportent les archives du procès ?

Quant à la doctrine fondamentale d'Alcaraz, selon Mme Selke de Sánchez, il faut voir dans son *dejamiento* « une attitude constante... un abandon total de la volonté, corps et âme, à Dieu, une sensation de se trouver à tout instant dans les mains de Dieu, et un vif désir de sentir Dieu au cœur » (p. 150).

Y a-t-il là, comme elle le veut, quelque chose d'essentiellement luthérien, et, au terme de son effort, Alcaraz rejoint-il vraiment Luther en identifiant la foi, la justification et en les fondant dans la charité ?

Je ne suis point théologien, mais j'avoue ne rien voir dans les déclarations d'Alcaraz qui ne puisse s'interpréter de façon orthodoxe et sans leur faire violence. Au reste, je me demande si les

inquisiteurs de jadis ont apporté à leurs enquêtes et à leurs sentences toute l'objectivité et toute la charité qu'il eût fallu. Les remarques que j'ai faites plus haut obligent à poser la question. Il est trop naturel que, dans le procès d'Alcaraz en particulier, les passions humaines, de compréhensibles rancunes, se soient faufilées. Et, sans parler de cela, ne savons-nous pas assez aujourd'hui tout ce que peut comporter de trouble un idéal d'épuration ? L'heure où grondait le protestantisme était assez grave pour que les inquisiteurs n'aient pas toujours gardé la tête froide.

Par ailleurs, Mme Selke de Sánchez observe que, contrairement à ce qu'ont fait Boehmer et Bataillon, il importe de distinguer le *dejamiento* d'Alcaraz du *dejamiento* ou du *recogimiento* des mystiques. Chez ceux-ci, dit-elle, abandon et recueillement désignent une *méthode* d'oraison mentale. Chez Alcaraz ils expriment cette attitude constante qui a été indiquée ci-dessus. A mon avis, cependant, cette distinction n'est fondée qu'en apparence, car l'attitude morale d'Alcaraz se prolonge nécessairement dans sa vie d'oraison et, d'autre part, ce qui semble pure méthode d'oraison n'aurait aucun sens si toute la vie, à chaque instant, n'en était imprégnée.

Bref, de l'étude très méritoire de Mme Selke de Sánchez, il me semble difficile de tirer les mêmes conclusions qu'elle. Il en résulte surtout, je pense, qu'il demeure très malaisé de percer certaines ombres dans lesquelles fermente le sentiment religieux au XVIe siècle en Espagne. Et si je parle ici de « sentiment religieux », c'est que je songe surtout à Henri Bremond. Il ne croyait qu'à demi aux illuminés d'Espagne ou de Picardie, à leurs crimes ou à leurs hérésies. Il sera peut-être sage de partager encore longtemps sa réserve et sa prudence.



Enfin, pour nous délasser loin de l'érudition, suivons sur les routes d'Espagne Thérèse d'Avila, pénétrons avec elle et ses amies Marcelle Auclair et Yvonne Chevalier dans la paix de ses carmels. Il nous suffit pour cela d'ouvrir le beau livre qu'elles ont comme écrit en commun, Mme Auclair prêtant son français à la sainte et Mme Chevalier son art de photographe : *Le Livre des Fondations,...* suivi de *Dans la clôture des carmels d'Espagne*, 57 photos (Paris, Desclée-De Brouwer, 1952. 17 × 24, X-222 p. Prix : 195 f. belges).

Mme L. van de Kerckhove-Labiau a jadis souligné ici même, à

côté de quelques faiblesses, les grands mérites de la *Sainte Thérèse d'Avila* de Mme Marcelle Auclair[1]. Pour écrire cette vivante biographie, Mme Auclair s'était particulièrement inspirée avec bonheur du *Libro de las Fundaciones* de son héroïne. Rien d'étonnant, dès lors, que cette œuvre qui lui est devenue si familière, elle ait tenté de nous la donner dans une version française qui lui garde sa vérité, son allure et son charme. Ce n'était pas chose aisée cependant, car il faut bien le reconnaître, sainte Thérèse n'est pas un auteur facile. Et puis, pour s'écarter des traductions traditionnelles au profit d'une forme plus directe et plus moderne, il fallait hardiesse et sûreté de plume. La plupart du temps, Mme Auclair a merveilleusement réussi et je ne puis que ratifier ce jugement de M. Roland-Manuel, qui a écrit dans sa belle préface : « Madame Marcelle Auclair qui s'est donné la peine et la joie de suivre pas à pas, sur les routes d'Espagne, les traces de « la dame errante de Dieu », semble y avoir surpris, par delà l'allure du personnage, l'attitude secrète, le geste de l'émotion, le rythme du concept — en un mot le style de l'écrivain le plus impétueux et le plus difficile de la littérature castillane. »

Que ceux qui ne peuvent lire les *Fondations* dans l'original recourent donc hardiment à la traduction de Mme Auclair, ils ne seront ni trompés, ni déçus. Ils seront comme enchantés par la sainte elle-même et, de surcroît, par les photos qui achèvent le livre, un magnifique album d'Yvonne Chevalier.

Dans ces pages brillantes me permettra-t-on néanmoins de relever quelques ombres? Non point pour le mauvais plaisir de prendre la traductrice en défaut, mais plutôt par gratitude envers elle, pour lui suggérer, si elle lit ces lignes, de remettre encore une fois son ouvrage sur le métier, tout contre celui de sainte Thérèse, et de le retoucher par amour de la perfection.

Mme Auclair a cru fréquemment devoir couper les phrases de sainte Thérèse, et avec raison, mais il lui est alors arrivé parfois, soit de trop négliger les articulations logiques, soit, au contraire, de les renforcer ou de les déplacer. D'où des contresens et des drôleries. C'est ainsi que, d'après elle, mais non selon Thérèse d'Avila, Martín Ramírez (XV, 1) n'aurait « jamais voulu se marier

1. *Les Lettres Romanes*, t. VI, 1952, p. 274-276. Voir aussi un compte rendu de M. VERMEYLEN, t. VII, p. 66.

pour mieux vivre en bon catholique »! Et c'est ainsi qu'on reste perplexe devant cette autre réflexion prêtée à la sainte : « J'appris que je me trompais [c'est-à-dire qu'il n'était pas nécessaire de mettre le Saint-Sacrement dans la maison], et cela me fut une grande consolation, tant les étudiants étaient mal installés » (XIX, 3).

On ne compte pas les cas où Mme Auclair a trouvé un heureux équivalent pour une tournure espagnole qui, traduite littéralement, n'eût pu être que lourde. Même quand on pense d'abord qu'elle prend trop de liberté à l'égard du texte original, on finit presque toujours par reconnaître qu'elle touche juste. Pas toujours néanmoins, par exemple lorsqu'elle dit du P. Mariano (XVII, 8) qu'il était « homme propre et chaste, ennemi du traitement des femmes »!

On doit regretter aussi que quelques bouts de phrases aient çà et là disparu, sans grand dommage d'ailleurs et assurément par pure inadvertance. Inversement, il arrive à Mme Auclair de trop appuyer sur la note, comme à cet endroit où elle nous ferait croire qu'existait cette étrange coutume de lâcher des taureaux dans les rues d'une ville, la veille d'une corrida (III, 7). On l'aurait crue mieux au courant de la tauromachie! Une erreur plus fâcheuse lui a fait transformer en malade une prieure que sainte Thérèse voudrait voir médecin : « Du moment qu'on ne les force pas [ces religieuses-là] à rester au lit,... qu'on n'appelle pas le médecin, c'est leur prieure qui est malade » (VII, 10). M. Hoornaert a traduit plus exactement : « Comme ... ce mal ne les force pas à garder le lit ... ni à appeler le médecin, c'est la prieure qui doit les soigner » [1]. Un assez gros contresens se rencontre encore non loin de là (VIII, 4), mais, je le répète volontiers, car ce n'est que justice, dans l'ensemble, la traduction de Mme Auclair est aussi exacte qu'élégante.

Sa fidélité au texte castillan a même été plusieurs fois excessive, c'est-à-dire qu'elle s'est laissée prendre aux apparences des mots. Ainsi a-t-elle commis un regrettable hispanisme en traduisant *reconciliar* par « réconcilier » (p. 44 et 71) quand il aurait fallu dire « se confesser »; ou en traduisant *natural de Génova* par « naturel

1. R. Hoornaert. *Sainte Térèse d'Avila. Sa vie et ce qu'il faut avoir lu de ses écrits*, p. 186.

de Gênes » (p. 189) au lieu de « originaire de Gênes » ; et *prelado*, qui aurait dû presque toujours être traduit par « supérieur », elle l'a trop souvent rendu par « prélat » [1].

Quelques autres termes auraient dû être serrés de plus près, mais je ne m'arrêterai qu'à un seul, à *portal*. Il n'était pas facile, je l'avoue, de lui trouver un équivalent français, mais je soupçonne ici Mme Auclair d'avoir escamoté la difficulté. Sous sa plume, *portal* est généralement devenu « porche », et, une seule fois, si je ne me trompe, « portail ». « Portail » est évidemment à condamner sans appel. « Porche », à défaut de meilleur mot, peut être gardé provisoirement. Qu'est-ce donc, dans les *Fundaciones*, qu'un *portal* ? C'est une pièce qui donne sur la rue, soit une pièce proprement dite d'habitation, soit une sorte de vestibule, voire de hangar, où sainte Thérèse a été contrainte d'installer une chapelle de fortune pour certaines de ses communautés naissantes. Mais le *portal* peut être aussi une étable : l'étable où Jésus naquit à Bethléem, c'est, pour les Espagnols, le *Portal de Belén* [2]. Pour sainte Thérèse aussi, certainement, car elle a fait explicitement le rapprochement. Au chapitre III, 13, elle nous dit que les gens ne trouvaient pas mauvais que Notre-Seigneur fût logé si misérablement, et qu'ils éprouvaient même de la dévotion à voir « une fois de plus — *otra vez* — Notre-Seigneur dans le *portal*. Cet *otra vez* a-t-il gêné Mme Auclair ? A-t-elle compté que, en réalité, c'était la première fois que cela arrivait dans l'histoire des fondations du carmel ? Discrètement, en tout cas, elle a fait sauter ces deux mots et elle ne nous permet de lire que ceci : « Ils ne trouvaient pas mal de voir Notre-Seigneur sous le porche, mais ils en étaient fort édifiés. » Plus loin (XIV, 6), le texte de la sainte aurait dû cependant lui

1. M. J. Goñi Gaztambide confirme explicitement cette manière de voir dans *Un interesante decreto espiscopal del siglo XIII sobre la confesión*, paru dans *Hispania sacra*, VI, 1953. J'y lis à la p. 141 : « *Los dominicos, según una bula de Alejandro IV ... tenían que dirigirse a sus prelados, es decir, a sus superiores...* »

C'est, je suppose, un lapsus, qui a fait traduire *priorado* par « prieuré », au lieu de « priorat », p. 76. Par ailleurs Mme Auclair a fait de « moindrement », un usage que je n'apprécie pas et qui n'est pas autorisé par les bons dictionnaires.

2. Au début de son *Don Quijote* (I, ch. 2), Cervantes a évoqué également le *portal* de Bethléem. Comme l'explique X. de Cardaillac dans la note qui accompagne sa traduction, il faudrait là traduire littéralement *portal* par étable.

ouvrir les yeux, car il porte : « On dit la première messe dans ce *portalito de Belén* — ce pauvre petit *portal* de Bethléem —, car il ne me paraissait pas meilleur que celui-là. » Mme Auclair a de nouveau traduit : « On dit la messe en ce petit porche de Bethléem », et puis en continuant : « car on ne peut mieux le nommer », elle a souligné sa faute, car il est clair qu'en français, « porche de Bethléem » n'est pas la meilleure manière de nommer la traditionnelle étable. En fin de compte, il s'avérera peut-être impossible de trouver à *portal* un bon équivalent français, un seul terme qui puisse s'étendre aux mêmes réalités que le mot castillan. Une note s'imposerait alors qui compléterait ou expliquerait la traduction approximative. Mais de notes — et ceci sera un nouveau reproche, mais mon dernier — Mme Auclair s'est montrée extrêmement parcimonieuse. Crainte de surcharger le texte de sainte Thérèse et l'agréable typographie de la maison Desclée ? Quelques mots, de temps en temps, n'eussent cependant rien gâté, je crois.

P. GROULT.

LES LIVRES

Hanz Erich KELLER, *Étude descriptive sur le vocabulaire de Wace*. Berlin, Akademie-Verlag, 1953. 17 × 23, 436 p. (Deutsche Akad. der Wissens., Veröffentlichungen des Instituts für Romanische Sprachwissenschaft, 7).

C'est sous forme de lexique idéologique qu'un élève de W. von Wartburg a établi tout le vocabulaire de Wace. Nous nous occuperons, dans cette revue d'histoire littéraire, de ce qu'il ajoute à la connaissance de l'auteur et de son époque.

Par son vocabulaire, on peut constater qu'écrivant entre 1130 et 1174 environ, Wace continue bien plus la tradition des chansons de geste qu'il n'est le précurseur de la littérature courtoise. Cette conclusion vaut pour l'œuvre plus que pour l'homme, car elle repose sur l'étude de deux chroniques (romancées certes, mais non des fictions) et sur trois poèmes hagiographiques. Comme notre auteur n'a pas écrit de roman, il est osé d'espérer beaucoup d'une comparaison avec Chrétien de Troyes.

A la fin du *Roman de Rou*, Wace nous dit sa déception d'avoir appris que son protecteur Henri II d'Angleterre avait chargé aussi Benoît de Sainte-More d'écrire comme lui une histoire des ducs de Normandie. M. Keller croit que le roi a agi ainsi parce qu'il jugeait surannée déjà la manière de Wace. C'est une opinion très intéressante et, grâce au dépouillement réalisé, grâce à une étude similaire de la *Chronique des ducs de Normandie*, on pourra juger de l'évolution littéraire du milieu du XIIe siècle.

Enfin l'auteur a pu établir l'authenticité des diverses parties du *Roman de Rou* et leurs rapports chronologiques.

Ainsi, l'excellent lexicologue qu'est M. Keller a vu bien au-delà de ses matériaux ; il a conçu la synthèse.

L'économie de son répertoire (I. L'Univers et la Nature ; II. L'homme créateur ; III. L'homme en rapport avec l'univers) nous paraît relever plus de préoccupations de « l'âge philosophique » que du moyen âge. Ce sont, pourtant, les conceptions médiévales —

celles des premières *Sommes* — qui auraient dû l'inspirer : il n'est pas si difficile qu'il le croit de faire revivre l'esprit du moyen âge dès lors qu'on connaît un peu ses traités philosophiques. Au moins, on aurait dû donner au *Creator* la première place et ne pas le considérer comme une création de l'homme !

Un autre défaut, — très sensible lorsqu'on veut esquisser les concepts d'un écrivain, — c'est d'écarter les noms propres. Que penser d'un chapitre sur la religion ou sur la géographie lorsqu'on omet les noms de saints et les noms de lieux ? Les glossaires des éditions s'accompagnent d'un index des noms propres et c'est fort bien ; les dictionnaires de l'ancienne langue négligent l'onomastique et c'est toute perte. Pour un vocabulaire d'auteur, l'abandon des noms propres, en soi, est injustifiable : les noms propres font partie du *vocabulaire* d'un auteur et les oublier, c'est négliger une bonne partie de ses connaissances très précises telles qu'elles se sont manifestées par les *mots*. Cette remarque est moins un reproche qu'une suggestion pour la composition des futurs vocabulaires d'écrivains. Car on citera l'ouvrage de M. Keller parmi leurs modèles utiles.

O. Jodogne.

Pierre Le Gentil. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge.* IIe Partie, *Les Formes.* Rennes, Plihon, 1953. 16 × 25, 505 p.

Pour avoir la meilleure impression du IIe volume de M. Le Gentil sur la lyrique espagnole, le mieux est de commencer à le lire par la fin. Les conclusions générales qui sont là formulées, de même que celles qui clôturent chaque partie de chapitre, sont d'ailleurs à peu près les seules qu'on puisse parcourir avec agrément. Les autres sont si chargées d'érudition et si farcies d'algèbre [1] que seul peut s'y retrouver, celui qui a fait des poèmes à forme fixe ou libre de la lyrique espagnole et française ses compagnons de jour et de nuit pendant de longues années. On ne saurait en douter, M. Le Gentil a fourni un travail colossal pour enfanter ses deux

1. On lit, p. ex. :

P. 17 : ab : ab : cccb
$\alpha\beta : \alpha\beta : \gamma\delta\varepsilon\zeta.$

P. 215 : $\underbrace{A5\ B7\ A5}_{=\,17}$ // c7 d7...

P. 356 : 7 f + 3 f/m = 7 f + 4 f/m...

volumes. On doit rendre hommage à son courage et à son endurance, à son intelligence aussi et à sa subtilité, mais on ne peut que déplorer qu'il les ait sacrifiés à une cause et pour des résultats qui n'en valaient pas la peine. La cause, c'est l'histoire d'une production, ou plus exactement l'histoire de l'influence française sur une production qu'il déclare lui-même « fastidieuse et monotone ». Les résultats sont plutôt maigres et, en tout cas, monotones eux aussi. Essayons d'en indiquer brièvement l'essentiel.

Constatant que « l'époque littéraire, dont le règne de Jean II de Castille marque le centre, s'est donné à elle-même l'impression d'avoir été une époque de renouveau poétique », M. Le Gentil se demande si cette prétention est justifiée. En fait, des différences notables séparent le lyrisme galicien de celui du *Cancionero de Baena,* et elles ont déjà été relevées, mais M. Le Gentil s'est attaché à les préciser. Il s'agit plutôt, d'après lui, d'un renouvellement des genres que d'un renouvellement de la sensibilité et des idées traditionnelles. Le lyrisme a subi l'influence de la poésie didactique et narrative de sorte que ses éléments subjectifs ont été refoulés par des éléments objectifs. Par voie de conséquence, de nouvelles formes ont été suscitées : un mètre lyrico-narratif s'est installé à côté du mètre lyrique, le vers d'*arte mayor* à côté du vers d'*arte real.* De même pour la strophe : les unes sont destinées à la simple lecture, les autres continuent à être réservées au chant. La lyrique narrative exige aussi des simplifications de structure, lesquelles, par l'intermédiaire du couplet, aboutissent à la poésie strophique libre, tandis que la *cántiga* mène aux genres à forme fixe, tels que le *villancico* et la *canción.*

Cela n'est toutefois que le prélude de M. Le Gentil. Le véritable objet de ses recherches, le vrai problème pour lui surgit seulement au moment où il remarque que l'évolution que je viens de résumer se déroule de façon parallèle en Espagne et en France. Or, la poésie française est en avance sur la poésie castillane. Sa transformation s'opère, en effet, dès la fin du XIIIe siècle et s'achève dans le courant du XIVe, alors que la lyrique espagnole ne se met en branle qu'au XVe. On imagine facilement ce qui a pu se passer, du moins dans l'esprit de M. Le Gentil.

> Il est clair, écrit-il, qu'un tel parallélisme ne peut être une simple coïndidence ; la poésie péninsulaire, très certainement, reste, comme par le passé, en étroit et constant contact avec la poésie française.

Avant même d'aborder le problème, j'ai envie de dire bien haut à M. Le Gentil que je suis d'accord avec lui. Pour toutes sortes de raisons, avant même de voir ses preuves, je suis convaincu que la lyrique espagnole ne s'est pas développée entièrement en dehors de l'influence française, pas plus d'ailleurs qu'en dehors de l'influence provençale, italienne ou arabe. Je suis cependant beaucoup moins frappé que lui par le parallélisme en question. Le passage du lyrisme pur à un lyrisme plus ou moins narratif et didactique, qu'offre-t-il donc de si étonnant ? Et s'il est naturel, pourquoi poserait-il un gros problème ? Pourquoi faudrait-il, pour le résoudre, transformer ce parallélisme en sujétion ? L'évolution générale des idées et des mœurs pendant le Moyen Age ne suffit-elle pas à rendre compte d'un mouvement général que plusieurs pays eurent en commun, et pas seulement la France et l'Espagne ? Mais, après tout, M. Le Gentil a bien le droit d'être d'un autre avis, de voir là un mystère et de tenter de le percer par une étude comparée des thèmes et des formes poétiques.

Naturellement, il entreprend de préciser ce que la poésie péninsulaire doit à la poésie française. C'est ici que naît et grandit ma méfiance. Car nous sommes avertis qu'il

> ne s'agit pas seulement d'une orientation générale ; une influence française transparaît, en effet, jusque dans certains détails caractéristiques du contenu et de la forme.

M. Le Gentil va nous dire quels sont ces détails, mais prenons bien garde au rythme de son exposé et de sa certitude. Il commence par déclarer sagement qu'il est « extrêmement difficile... de se prononcer avec certitude sur la provenance exacte des thèmes ». On peut cependant se hasarder à dire, ajoute-t-il, « que l'exemple d'Oton de Granson... aura incité des poètes péninsulaires » à chanter de la même manière. Deuxième pas en avant, plus hardi : « Les jardins printaniers... sont également, selon toute vraisemblance, d'origine française ». Troisième pas, plus de doute ; « On peut en dire autant des combats... L'abus des personnifications, le goût... pour certaines formes... d'allégorie... s'expliquent de la même manière ». Bien qu'il soit « extrêmement difficile de se prononcer avec certitude », nous avons atteint une certitude absolument nette, car, affirme aussitôt après M. Le Gentil, « dans le domaine des formes, la situation est encore plus nette ». On ne passe pas plus habilement, en l'espace de 20 lignes, d'une réserve extrême à une certitude parfaite.

En ce qui concerne les formes, j'aurais cependant cru qu'il devait être encore infiniment plus délicat d'en tirer argument, car, le cas étant exclu d'une imitation complète et soudaine d'une forme fixe, ou d'un témoignage explicite, je ne vois pas comment on peut faire grand fond sur des analogies. Faut-il donc tant de génie pour grouper des vers par 4, 6 ou 8? En faut-il davantage pour combiner des rimes selon les schémas les plus variés, Aa Bb ou ABAB ou même selon l'algèbre plus compliquée de M. Le Gentil? Et serait-ce là un privilège du génie français?

En réalité, si nous descendons dans la démonstration de M. Le Gentil, nous constatons que la question de l'analogie des formes n'est pas simple du tout. M. Le Gentil s'en est fort bien aperçu et son livre est tout en détails, extrêmement précis. Extrêmement exacts aussi, je n'en doute pas. Ce n'est pas son érudition qui est en cause, mais les oracles qu'il en tire.

Qu'on en juge par ce qu'il nous dit du huitain :

> Le huitain.. du *C. de Baena* au des origines assez lointaines et complexes... Il ne doit rien à la lyrique provençale ou catalane. Mais il doit beaucoup, semble-t-il, à la lyrique de la France du Nord. En effet, [entre les poètes français et ceux d'Espagne]... la parenté est frappante. La technique des uns et des autres est la même ; du moins obéit-elle aux mêmes tendances et se fonde-t-elle sur les mêmes principes... (p. 42).

Il suffit donc à M. Le Gentil que la technique des poètes espagnols obéisse aux mêmes tendances que celles des poètes français et parte des mêmes principes pour que les uns doivent beaucoup aux autres, même quand ils ont derrière eux une tradition longue et complexe.

Le cas du huitain étant réglé, on peut aborder avec confiance celui du neuvain. Ici, M. Le Gentil ne peut faire qu'un parallèle « un peu maigre » (p. 54). Il relève même une différence notable entre le neuvain espagnol et le neuvain français, quant à la place du vers qui transforme le huitain en neuvain. Qu'à cela ne tienne ! « C'est là une différence dont il ne faut pas s'exagérer l'importance. » On finira bien par trouver chez les poètes français quelque compositions offrant un schéma abab... etc., analogue à celui des espagnols. « Il est donc parfaitement légitime d'insister sur le fait » que les neuvains espagnols sont

> étroitement apparentés au neuvain... plusieurs fois utilisé par Adam de la Halle. Les variantes notées dans la Pénin-

> sule peuvent toutes en être sorties, directement ou par extension du procédé...

Voilà une jolie assurance. « Les variantes... peuvent toutes en être sorties... ». Ou bien cette phrase ne signifie rien qui vaille, tellement elle est large et vague, ou bien elle ne traduit pas la pensée de M. Le Gentil, qui est persuadé de cette dérivation. Pourquoi douter? N'avons-nous pas déjà acquis la certitude que le huitain venait de France? Le neuvain n'a donc eu qu'à le suivre : « Notre interprétation est d'autant plus admissible qu'elle correspond à ce que nous avons dit du huitain. » Ainsi une première présomption muée en certitude transforme à son tour en certitude une seconde présomption.

Le système ne changera pas pour le dizain :

> Il semble donc... que les poètes... qui emploient... le dizain se soient inspirés une fois de plus, de la technique française (p. 69).

Cela semble ainsi « bien que », comme on le dit immédiatement après, « aucune forme péninsulaire ne soit la réplique exacte d'aucune forme française » !

On est déconcerté par cette tranquille assurance que rien n'entame et qui même se consolide à mesure que les faits deviennent plus inquiétants. Car c'est toujours à propos du dizain qu'on lit (p. 83) :

> Rien donc, dans l'histoire du dizain, ne vient infirmer les conclusions auxquelles l'étude des autres couplets nous avait conduit.

Rien donc !

En terminant le chapitre consacré au dizain, M. Le Gentil a esquissé une conclusion générale, d'abord pour nous dire, — mais qui donc en a jamais douté? — qu' « après comme avant 1450 il y a certainement eu des contacts entre la poésie française et la poésie castillane ». Puis, pour nous annoncer qu' « à partir du deuxième quart du XVe siècle, la lyrique péninsulaire, plus sûre d'elle-même, cherche seulement à l'étranger des suggestions, soucieuse qu'elle est d'affirmer, dans une large mesure, son originalité, son indépendance » (p. 84). Le tableau aurait donc changé à partir de 1425. En tout cas, si M. Le Gentil nous parle ainsi, c'est que l'indépendance de la poésie espagnole à ce moment est d'une évidence criante. Et ce fait donne alors à réfléchir sur la dépendance si

profonde qui aurait marqué les soixante-quinze années antérieures.

Car c'est bien toujours à la même conclusion que nous aboutissons avec M. Le Gentil, l'inévitable CQFD, la monotone *finada* : « La France a été la tutrice de l'Espagne ». Cette conception lui a fourni une vision de l'histoire si cohérente, si harmonieuse, qu'il en est comblé de joie. Joie ! Certitude ! écrivait Pascal. M. Le Gentil aperçoit-il une lointaine ressemblance ? C'est imitation indubitable. — Une grosse divergence ? C'est sans importance ! — Tel trait de la poésie espagnole ne se rencontre pas chez Machaut ? C'est qu'il est chez Adam de la Halle ! — Non ? Alors, chez ses prédécesseurs ! — Quoi ? là non plus ? Eh bien, c'est que les Espagnols ont entendu cela des musiciens ambulants ! Car « les poètes espagnols, en matière de poésie lyrique française, devaient avoir bien souvent, pour principale source, le répertoire des muciciens ambulants » (p. 243).

Je voudrais m'arrêter ici, les échantillons que j'ai cités du livre de M. Le Gentil me paraissant suffisants. Mais, pour qu'on ne me reproche pas de n'avoir critiqué que le début d'un ouvrage aussi considérable, je dois me résoudre à poursuivre.

Nous en étions restés au dizain. Tâtons le onzain.

> A toutes les époques, il y a entre les onzains français et les onzains castillans... comme un air de parenté... Nous avons noté des analogies entre la technique d'Adam de la Halle et celle des poètes du *C. de Baena* ; moins nettes dans le cas du onzain que dans celui du huitain, ces analogies ne manquent pas d'intérêt... (p. 91).

L'affaire, malgré l'intérêt qu'elle présente évidemmnt, a cependant l'air de mal tourner : « Certes, en Castille, ... une forme comme abcabc ne correspond pas aux goûts français ». Mais les Portugais vont rétablir la situation : « les Portugais reviennent aux schémas à deux rimes », et cela — toujours avec la même prudence apparente qui recouvre et engendre toujours la même certitude — « peut-être parce qu'ils ont eu connaissance de certaines œuvres françaises ». C'était prévu ! Et naturellement « voilà ce qui s'accorde assez bien avec ce que nous avons dit des autres couplets ». En effet, c'est toujours la même chanson.

Passons aux rimes. Un seul exemple suffira. On est frappé, écrit M. Le Gentil, p. 124,

> de la ressemblance qu'il y a entre ce qu'Encina appelle *encadenado* et ce que nos poètes appellent *rime enchaînée* ; et cela d'autant plus que le terme *enchaîné* apparaît en France avec Molinet, donc tardivement, et à une époque qui nous rapproche de celle d'Encina. De là à conclure qu'Encina a connu et utilisé des traités français ou inspirés d'eux, il n'y a qu'un pas.

Ce pas, M. Le Gentil le franchira-t-il ? Non, pas tout de suite, du moins ; il y met plus de forme, il doit d'abord nous laisser oublier les raisons de douter. Mais ce pas « on le franchirait sans hésiter, si ... », nous dit-il. C'est donc seulement possible, et pourtant, non : « C'est possible, vraisemblable même, mais ce n'est pas absolument certain ». On voit la gradation rapide, l'évolution psychologique, l'attrait irrésistible qu'exerce sur M. Le Gentil sa vision de la France tutrice de l'Espagne. Mais, il serait inconvenant qu'il s'avoue trop vite convaincu : « Contentons-nous, pour le moment, de cette probalitité qui ouvre incontestablement de très intéressantes perspectives ».

Au sujet des vers, il n'y a guère que l'octosyllabe qui résiste aux avances de M. Le Gentil. Il arrivera bien assurément à le ramener un jour à un protopype français, sans doute lorsqu'il aura pu consacrer un nouveau volume au vers de romance. Mais, en attendant, cet octosyllabe garde quelque chose de mystérieux.

Quant aux poèmes à forme fixe, on devine qu'ils vont subir uniformément la même épreuve et le même jugement que le reste. La glose aussi ? demanderez-vous. La glose, ce genre si caractéristique, si largement représenté dans la Péninsule non seulement au XVe siècle, mais encore au XVIe, comme écrit M. Le Gentil ? Oui, la glose est en train de devenir française. Elle n'est déjà plus espagnole. La glose, « création originale des poètes castillans ou portugais », « on serait évidemment tenté de le croire » (p. 296). Mais il faut avoir l'esprit plus large. Il ne faut pas oublier que les difficultés de la glose « n'étaient pas capables de faire reculer nos fabricants de *rondeaux* et à plus forte raison les hardis prestidigitateurs qu'étaient nos Grands Rhétoriqueurs ». M. Le Gentil non plus ne recule pas, au contraire : « De fait, on trouve, dans la lyrique française de la fin du XVe siècle, des usages, et même des genres, qui rappellent d'assez près les différentes formes de *glose* cultivées au Sud des Pyrénées. » Va-t-il donc soudain renverser la vapeur et démontrer l'influence de la poésie espagnole sur les poètes français ? Ce serait normal puisque, cette fois, l'antériorité

joue en faveur de l'Espagne. Mais, en bonne critique, M. Le Gentil nous l'a montré, on se ne prononce pas si vite. Laissons-lui donc le loisir de poursuivre son enquête. La conclusion ne tardera pas à venir, et dans le sens souhaité :

> De cette rapide étude comparative, il ressort que la *glose* quelque grand et durable qu'ait été son succès dans la Péninsule, n'est peut-être pas tout à fait aussi originale qu'on le croit d'ordinaire (p. 301).

On accusera M. Le Gentil de parti pris. On aurait tort, je pense. Lui-même en tout cas protesterait en toute sincérité et il renverrait à plusieurs pages de son livre où il n'a pas manqué de souligner les mérites, voire l'originalité, de la poésie espagnole. Ainsi écrit-il, p. 316 :

> Je m'en voudrais..., après avoir insisté longuement et peut-être lourdement, sur ce que les genres à forme fixe peuvent devoir en Espagne aux influences venues de France, de ne pas rappeler... ce qui leur confère une place à part, et éminente, dans la poésie du temps.

Et le voilà qui tresse à cette poésie espagnole une guirlande de fleurs jusqu'à dire qu'elle retrouve l'essence éternelle et immatérielle des thèmes... Puis, dans un dernier couplet, moins lyrique, le voilà qui insiste sur l'attitude qu'il a adoptée et sur la parfaite légitimité d'une étude littéraire comparée :

> Dire que le lyrisme péninsulaire du XVe siècle a pu contracter quelques dettes, ce n'est donc pas, bien au contraire, jeter sur lui je ne sais quel discrédit. C'est, puisque la qualité de ce qu'il a produit n'est pas en cause, se mettre simplement en mesure d'apprécier en toute justice ce qu'il a très largement donné de lui-même et puisé à son propre fonds.

Nobles paroles, excellents principes de saine critique. Reste à voir si, dans la pratique, M. Le Gentil ne s'est cependant pas constamment ingénié à interpréter les faits dans le sens qui lui était cher, s'il n'a pas trop donné l'impression de se tourner vers l'Espagne pour lui dire, avec encore dans les yeux la joie de sa découverte : « Tu vois, petite sœur, tu as fait de belles choses, de très belles même, et je t'en félicite, mais sans moi (entendez sans la France), tu n'en aurais rien fait. » Le gentil grand frère ! Je doute que les Espagnols soient touchés de sa délicatesse.

Mais, je le répète, je ne crois pas à de la malice de sa part. Plutôt à de l'inconscience. A preuve, son dernier couplet : « Dire que le lyrisme péninsulaire... a pu contracter quelques dettes », ce n'est

pas jeter sur lui le discrédit. Certes, non ! Mais quoi ? ce n'est donc que cela que M. Le Gentil a fait tout au long de 500 pages (pour ne nous en tenir qu'à ce volume) ? J'admets que je l'ai mal lu et mal compris. Mais s'il ne s'agissait vraiment que de nous « dire que le lyrisme péninsulaire *a pu* contracter *quelques* dettes », quel dommage que M. Le Gentil ait perdu son temps à écrire un gros volume, et nous à le lire !

De la meilleure foi du monde, sans doute, il aura été séduit par le rôle que son pays avait pu jouer en Espagne, et avec une sorte de naïveté, il a cru entendre tous les poètes espagnols lui parler de la France. Le moindre mot, si faible et si incertain qu'il fût, a fait écho dans son cœur et entraîné l'assentiment de son esprit. Aussi est-ce par une histoire de mot que je terminerai. Je la trouve à la page 146. Il s'agit là du terme technique *manzobre.* Peu importe ce qu'il signifie. Lang l'a fait remonter au latin. Peut-être à tort, mais, encore une fois, peu importe. Selon Mlle Pacheco, « on aurait en réalité affaire à une erreur de lecture » et le terme correct serait non pas *manzobre,* mais *mozdobre.* C'est M. Le Gentil qui nous l'apprend et c'est lui-même qui reproduit les affirmations de Mlle Pacheco sous la forme atténuée du conditionnel. Acceptons néanmoins carrément *mozdobre* et sachons donc que ce mot, « dont le premier élément serait un emprunt au français *mot* (*moz* avec *s* de flexion), signifierait... « mot répété», au sens littéral ». On comprend sans peine que l'étymologie nouvelle enchante M. Le Gentil, Pensez ! un terme technique français, là-bas au-delà des Pyrénées ! Le sens étymologique qu'on attribue à *mozdobre,* s'accorde, paraît-il, assez bien avec son sens réel. L'affaire est en bonne voie, par conséquent, bien qu'on puisse s'étonner que *dobre,* qu'on regarde comme un adjectit, n'ait pas, lui aussi, un *s* de flexion. Mais (voyez de nouveau croître la confiance de M. Le Gentil) « il est encore plus aisé... de rendre compte, en partant de *mozdobre,* de la forme castillane *manzobre* ». C'est même si aisé que l'explication est formulée en deux lignes :

> Par dissimilation vocalique un passage de *mozdobre* à *mazdobre* s'explique ainsi que la nasalisation *manzobre* sous l'influence de l'*m* initial (Macias/Mancias).

Cette explication appartient-elle à Mlle Pacheco ou est-elle une invention de M. Le Gentil ? il serait curieux de le savoir, mais le principal n'est pas là. Je ne la discuterai d'ailleurs pas à fond, quelques objections devant suffire. J'observerai d'abord que la

dissimilation invoquée est évidemment possible, mais qu'elle deviendra certaine seulement lorsqu'on aura prouvé que *mozdobre* a bien donné *mazdobre*, ce qui est précisément en question. Je vois bien aussi que dans *manzobre* un *n* est venu s'intercaler, mais parler, à ce propos, de nasalisation, c'est une erreur certaine, au moins de terminologie. Ajouter que cette nasalisation est due à l'action de l'*m* initial, c'est faire appel à une loi phonétique absolument nouvelle. Et puis, si je vois apparaître un *n* dans ce mot, je vois cependant disparaître un *d*. Phénomène dont on n'a soufflé mot et qui méritait pourtant d'être relevé, car cette disparition d'une consonne appuyée est particulièrement étrange.

Bref, l'explication de M. Le Gentil paraît excessivement aisée. Je ne prétendrai pas néanmoins qu'elle est fause, tant de choses inattendues pouvant se produire dans l'évolution linguistique. Mais à tout le moins, on doit estimer qu'elle est très risquée, passablement hypothétique. Ce qui n'empêche pas M. Le Gentil de s'écrier : « Le cas paraît donc heureusement tranché. »

Le cas, hélas, est typique. Pour son malheur, M. Le Gentil a vu ainsi trop de problèmes heureusement tranchés. P. Groult.

Jean Starobinski. *Montesquieu par lui-même.* Paris, Éd. du Seuil, 1953. 12 × 18, 192 p.

Ce ne sont pas toujours les volumes aux dimensions imposantes qui contiennent le plus de choses et, s'il est petit par son aspect, le livre de M. Starobinski est loin d'être mince : il mérite, croyons-nous, un compte rendu précis.

Disons d'abord le soin que mit l'auteur à choisir les illustrations de son ouvrage. « Superficiel » ! s'écrieront certains, et pourtant les amis de Montesquieu aimeront voir non seulement les différents portraits du philosophe ou de sa fille Denise — document peu connu — mais encore les très nombreux fac-simile des brouillons de l'écrivain (sans oublier une signature inédite de Montesquieu à sept ans !)

Tout en utilisant un style aisé et quelquefois brillant, M. Starobinski est plus philosophe que littérateur quand il étudie Montesquieu : c'est ce qui fait à la fois l'unité et l'intérêt de son commentaire.

Il commence par faire tomber les préventions qui seraient un obstacle à une honnête compréhension de Montesquieu : notre société est aménagée en grande partie selon les vœux de l'auteur

de *L'Esprit des Lois*, mais l'édifice qu'il a envisagé d'une manière idéale se lézarde sous nos yeux par suite des conditions économiques. Au reste, si chacun a trouvé son bien dans les idées de Montesquieu, son système politique n'a jamais été appliqué : en 1789, il était déjà trop tard.

Ce système tient en un mot : *équilibre*, qui résume toute la pensée comme toute l'existence de Montesquieu : « Il est, avec son compatriote Montaigne, l'un des rares qui sachent occuper les mi-distances, sans se laisser gagner par la médiocrité ». Cette recherche du juste milieu — qui est beaucoup plus que de la prudence — s'explique par la conception qu'avait Montesquieu du bonheur, qui est un *rythme* de vie. Le malheur résulte d'un rythme soit précipité, soit alangui ; le bonheur, au contraire, d'une activité continue et *modérée* de l'âme.

Mais cette activité de l'âme suppose un *objet* : il nous est fourni par la Nature, dit Montesquieu, dans le Monde historique et social, qui s'offre aux regards de l'esprit. D'où, un seul plaisir : celui de la clarté : « bien voir ». Or les choses entretenant toutes un rapport entre elles, pour bien voir, il faut « voir le tout ensemble », autrement dit avoir le sens des proportions, donc de l'équilibre.

Le sens des proportions nous élevant ou nous ramenant à l'échelle humaine, Montesquieu condamne à la fois la débauche et l'ascétisme ; il souligne le danger de la cupidité (on ne vit que pour soi), mais aussi de la gloire (on se met au-dessus des hommes),

L'exigence du philosophe est en effet toute civique : elle réclame un dépassement vers autrui : « Pour faire de grandes choses, il ne faut pas être au-dessus des hommes ; il faut être avec eux ».

On comprend alors la réserve de Montesquieu à l'égard de tout mysticisme : la foi sépare les hommes et déclanche des guerres absurdes ; la bienfaisance, au contraire, les rapproche.

Mais cet amour philanthropique, profondément sincère, ne se réalisera que dans les bienfaits du savoir. Seule la connaissance (comprenons «la science»), en nous délivrant des préjugés, des traditions, des prestiges, peut apporter la liberté. Et voici le grand mot lâché : la liberté. Mais qu'est-ce que *la liberté* pour Montesquieu ? « Aller de plein jour voir des filles de joie ; se marier avec elles ; pouvoir ne pas faire ses pâques ; être entièrement inconnu et indépendant dans ses actions : voilà la liberté que l'on a (à Venise) » (Montesquieu, cité p. 70). Cette liberté-la, non seulement Montesquieu n'en veut pas, mais il en a horreur : c'est le désordre. Pour

lui il y a un Ordre Préétabli : c'est la Loi, qui n'est pas autre chose que la Raison Humaine. « Les lois politiques et civiles de chaque nation ne doivent être que les cas particuliers où s'applique cette raison humaine » (Id., cité p. 75). Mais alors, qu'est-ce qu'être libre ? Distinguons — dit M. Starobinski avec Montesquieu — la liberté philosophique de la liberté politique. Puisqu'il y a un Ordre Préétabli, la liberté philosophique se présente à Montesquieu comme une imperfection : c'est la possibilité de désobéir : « L'homme, comme être physique, est, ainsi que les autres corps, gouverné par des lois invariables. Comme être intelligent, il viole sans cesse les lois que Dieu a établies, et change celles qu'il établit lui-même » (p. 72). Les grands hommes viennent, par leur volonté libre, troubler les Causes Générales qui dominent l'Histoire, et c'est là leur danger. Tel est le sens du *Dialogue de Sylla et d'Eucrate.* Nous sommes à la lisière du déterminisme.

Au contraire, la liberté politique est le droit non pas de désobéir, mais de « faire tout ce que les lois permettent » et seulement cela ; c'est en quelque sorte, pour chacun, une protection ou « l'opinion qu'il a de sa sûreté ». Elle est essentielle au bonheur de l'homme ; elle doit être assurée et maintenue coûte que coûte. Entreprise terriblement difficile, pense le philosphe, car, si nous sommes libres partout où il y a des institutions, donc un pouvoir, que nous respectons, nous cessons d'être libres sitôt que ce pouvoir devient violence. Or, tout pouvoir tend à devenir abusif : « La monarchie dégénère ordinairement dans le despotisme d'un seul ; l'aristocratie, dans le despotisme de plusieurs ; la démocratie, dans le despotisme du peuple » (p. 93). Une seule ressource : fragmenter le pouvoir, « combiner les puissances ». Ainsi, la fameuse théorie des Pouvoirs Intermédiaires, bien loin d'être, comme Helvétius semblait le croire, une sorte de rêverie que Montesquieu devait retirer de son « beau livre » de *L'Esprit des Lois*, s'impose en toute logique et de toute nécessité. Le mot d'*équilibre*, qui commençait l'étude de M. Starobinski, vient la conclure, ces pouvoirs intermédiaires ne pouvant être maintenus que par la force *équilibrante* du Droit.

Dans sa conclusion, M. Starobinski insiste sur l'aspect trop raisonnable, trop intellectuel, trop désincarné de cette conception d'une liberté « qui n'offre point de visage à adorer ». Il montre, avec netteté et précision, comment Rousseau a substitué à la Liberté-sécurité, la Liberté-passion, et constate que « le libertaire, avide de vivre jusqu'au bout l'aventure libératrice, recourra à une vio-

lence qui fait horreur au libéral ». Mais l'anarchie, qui permet le règne de la Terreur, n'est-elle pas le contraire de la liberté et le grand mérite de Montesquieu n'a-t-il pas été de prouver que « l'on ne pouvait parler de Liberté, sans parler d'organisation » ?

L'ouvrage se termine par une suite ordonnée d'extraits de l'œuvre de Montesquieu : « Montesquieu par lui-même », disait le titre, et, en effet, M. Starobinski a choisi surtout ce qui ferait connaître l'homme, en puisant beaucoup dans *Mes Pensées* ou la *Correspondance*, et très peu dans les *Lettres Persanes* et *L'Esprit des Lois*. Le Montesquieu qui se dessine à cette lecture est à la fois un homme de cœur, fort aimable, et un homme d'esprit, fort exigeant. En tout cas, lorsqu'on lit des citations comme celle-ci :

> Une maladie nouvelle s'est répandue en Europe ; elle a saisi nos princes et leur fait entretenir un nombre désordonné de troupes. Elle a ses redoublements, et elle devient nécessairement contagieuse : car, sitôt qu'un état augmente ce qu'il appelle ses troupes, les autres soudain augmentent les leurs, de façon qu'on ne gagne rien par là que la ruine commune... (*Esprit des Lois*. XIII, 17)

ou encore, celle-là :

> Je tremble qu'on ne parvienne à la fin à découvrir quelque secret qui fournisse une voie plus abrégée pour faire périr les hommes, détruire les peuples et les nations entières...

on pense qu'il a certes sa place dans une collection qui porte comme devise « Écrivains de Toujours » [1] ! J. QUIGNARD.

Roland MORTIER. *Diderot en Allemagne* (*1750-1850*). Paris, Presses Universitaires de France, 1954. 14 × 22, 464 p. (TRAVAUX DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES DE L'UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES). Prix : 1500 fr. fr.

On sait que l'œuvre de Diderot a retenti profondément dans les milieux littéraires et philosophiques d'Allemagne. Cependant on ne pouvait guère, jusqu'à présent, apercevoir ce succès et cette influence qu'à travers des monographies et des études fragmentaires. Et l'on s'en faisait de la sorte une idée inexacte. On n'avait aucun bilan de la place occupée par Diderot dans la vie intellectuelle des pays de langue allemande.

1. Les « gens élégants » n'aiment pas dans un article les références précises : c'est probablement pour leur faire plaisir, et parce qu'il est un homme du monde que M. Starobinski a pris grand soin d'éviter, dans son étude, ces « manies de savant ». Nous en voudra-t-il de le regretter ?

Un jeune chercheur belge vient de combler cette lacune. Sa thèse d'agrégation de l'enseignement supérieur sur *Diderot en Allemagne* le place, disons-le tout de suite, au rang des meilleurs comparatistes. Elle témoigne à tout instant d'une connaissance approfondie non seulement de la littérature allemande mais de l'œuvre et de la pensée de Diderot.

Elle est fondée sur une information dont l'ampleur prouve la conscience. M. Mortier ne s'est pas contenté de rassembler en une synthèse les études précédentes ; il est allé aux sources, il a dépouillé livres, revues et journaux, il a mené son enquête à travers plusieurs bibliothèques européennes. Aussi, sans parler de ses découvertes, n'est-il pas rare de lui voir corriger en passant des vues aventureuses, une interprétation, une hypothèse, une légende.

En outre, j'y insiste, quand il étudie l'accueil fait en Allemagne aux écrits de Diderot, il ne manque jamais d'apprécier ceux-ci avec pertinence, sans lourdeur et sans pédantisme. Son livre, par son titre même, retiendra l'attention de ceux qui se livrent aux études de littérature comparée. Mais la lecture s'en impose à tous ceux qui veulent mieux connaître Diderot et mieux comprendre son œuvre complexe et parfois contradictoire. Pour ne citer qu'un exemple particulièrement intéressent, M. Mortier, s'arrêtant à un chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, analyse avec finesse ces « pages étonnantes de profondeur et d'intelligence » qui éclairent la signification du *Neveu de Rameau*.

Parfois, sans doute, on peut n'être pas du même avis que M. Mortier. Même alors cependant on ne pourra l'accuser de porter un jugement rapide et léger. Ainsi, je ne partage pas son opinion sur les intentions de *La Religieuse*. Il écrit, à la p. 247, en citant l'*Allgemeine Deutsche Bibliothek* de Nicolaï : «La *Bibliothek* résume *La Religieuse* d'une manière tout aussi unilatérale : « Son objet est de peindre la triste contrainte de la vie monastique dans un exemple touchant et frappant », alors que Diderot, nous le savons, condamne simplement les vœux prononcés sans vocation et qu'il fait surgir, dans ce milieu très mélangé, des âmes d'élite, d'une sereine élévation. » A mon avis, ces deux remarques personnelles de M. Mortier sont discutables. Quelle que soit la sympathie que peuvent provoquer, « dans ce milieu très mélangé » en effet, quelques prêtres ou religieuses, on ne peut parler, me semble-t-il, d'« âmes d'élite, d'une sereine élévation ». Diderot avait besoin de quelques natures plus droites pour déclencher certaines scènes,

certains conflits ; l'existence de ces comparses ne modifie pas l'impression générale. Que l'héroïne elle-même soit pieuse, d'une piété d'ailleurs complexe et trouble, cela non plus ne prouve rien, je crois ; il fallait qu'elle le fût dans la fiction qu'imposait à Diderot la mystification qui est à l'origine du roman.

Quant à l'autre observation — Diderot condamne « simplement » les vocations forcées —, je la crois moins fondée encore. Diderot est bel et bien convaincu que les couvents sont une institution contre nature ; l'audace de ses vues psychologiques trouve son fondement dans cette conception même. M. Mortier aura trouvé une confirmation de son jugement dans le livre récent, qu'il n'a pu utiliser, de M. Georges May : *Diderot et « La Religieuse »*. M. May, sans méconnaître la double attaque de Diderot, réduit la seconde à si peu de chose qu'il fait presque de ce roman un livre qui aurait recueilli l'approbation des milieux romains ; ceux-ci auraient admis implicitement la justesse de ce pamphlet et n'en auraient pas vu la novicité. M. Mortier est trop avisé pour aller jusque-là. Il veut seulement montrer que les Allemands se sont obstinés à voir dans *La Religieuse* ce que leur protestantisme se plaisait à y voir, sans apprécier le véritable intérêt de ce roman. Et sur ce point il a raison. Peut-être son expression a-t-elle simplement un peu dépassé sa pensée. S'il s'est trompé, on voit que c'est sur une question discutable où d'autres que lui, et qui connaissent bien Diderot également, partagent sa façon de voir.

Cette petite discussion sur un détail peut suffire à illustrer ce que je disais du vif intérêt de son travail. Qu'il s'agisse de théâtre (c'est le dramaturge surtout qui en Diderot a impressionné les Allemands), de l'*Encyclopédie* (que l'*Aufklärung* n'accueille pas sans hostilité), de la querelle Diderot-Rousseau, des romans, de critique d'art, d'esthétique ou de critique littéraire, des écrits plus nettement philosophiques ou de la légende de « Diderot, la plus allemande de nos têtes », selon Sainte-Beuve, c'est, à travers les 450 pages de ce livre écrit avec une belle aisance, tout Diderot qui revit et aussi tout un siècle important de la littérature allemande.

En adoptant un plan fondé sur les divers aspects de la personnalité de Diderot, M. Mortier a réussi à mieux retracer les étapes chronologiques de la pénétration de cet écrivain en Allemagne et de son rayonnement. Ce n'est pas un des moindres mérites de son exposé, qui montre comment, « perdant sur un tableau, Diderot gagnait sur un autre ». Et n'oublions pas de dire que, assez

maître de lui pour résister aux tentations qui pouvaient naître de ses nombreuses trouvailles, M. Mortier a soin de ne pas « gonfler » l'influence de Diderot sur l'Allemagne.

Signalons enfin l'intérêt de sa bibliographie, où l'on trouvera notamment la liste des traductions et des adaptations de Diderot publiées en Allemagne jusqu'en 1850. Joseph HANSE.

Marie-Joseph LORY. *La pensée religieuse de Léon Bloy.* Paris, Desclée de Brouwer, 1951. 14 × 21, xxv-351 p.

Marie-Joseph Lory, qui connaît bien Léon Bloy pour lui avoir consacré une thèse publiée en 1944, *Léon Bloy et son époque*, nous invite à l'étude de la pensée religieuse de Léon Bloy, « pensée tout entière tournée vers la vie intérieure, les mystères de la religion, la quête mystique de Dieu ». Sujet délicat et tâche rendue périlleuse par l'attention souvent ombrageuse des amis de Léon Bloy.

Le livre tient en trois parties : « Essai sur la psychologie de Léon Bloy », « L'univers intérieur de Léon Bloy », « Léon Bloy et la crise de conscience contemporaine ». Il s'ouvre par une introduction générale et une chronologie fort complète. Il se ferme par une conclusion, trois appendices, une bibliographie, un index de noms cités et un index analytique. Chaque chapitre, qui a son titre, a de surcroît son sommaire.

La première partie livre au lecteur quelques clefs qui l'aideront à mieux pénétrer l'univers religieux de Léon Bloy : un caractère entier, impulsif et orgueilleux, une formation intellectuelle « d'autodidacte formé par des écrivains qu'on appelle réactionnaires, décalé par rapport à ses contemporains, volontairement isolé », une imagination effrénée l'entraînant souvent par des chemins hasar. deux, mais se muant parfois en un véritable pouvoir visionnaire- L'œuvre, la vie, l'intelligence sont d'un poète, dont la mission serait de rendre plus proche le mystère. Écrivain mystique et non mystique écrivain, Bloy a durement éprouvé les limites de son art et la grandeur démesurée de la mission qu'il s'arrogeait : sa solitude et son désespoir furent réels, dont le sauva sa piété d'homme de prière, très simple, très « pratiquant ».

Connaissant l'homme, le lecteur s'attachera, avec M. Lory, à pénétrer l'univers intérieur de Léon Bloy. Une courte introduction situe des influences profondes et « convergentes » d'Anne-Marie Roulé, de l'Abbé Tardif, de Hello. Chaque chapitre fixe un point de cristallisation de la pensée religieuse de Léon Bloy. Du premier,

« Les échecs apparents de la Trinité », retenons surtout l'« Échec du Saint-Esprit ? », que Lory a soin de faire suivre du signe de l'interrogation. Ici se situe la Communion des Saints, que Bloy a placée au centre même de sa pensée religieuse. Il l'a sentie, l'a vécue et, pour en parler, tout au long de ses livres, il trouve des expressions d'une vivacité étonnante : l'artiste s'est mué en visionnaire du mystère. M. Lory nous paraît avoir fort exactement saisi cet aspect de la pensée de Bloy.

Cette seconde partie comporte également une étude de l'importance, chez Bloy, des Écritures et du Mystère Juif, et de l'influence de Notre-Dame de la Salette : éléments importants de l'œuvre et de la vie de Bloy, chez lui inséparables. Un dernier chapitre montre l'« impatience prophétique du royaume » qui anime Léon Bloy. Une analyse fort bien menée nous fera admettre, avec M. Lory, que Bloy n'est prophète que dans la mesure « où il adjure ses contemporains de se réformer intérieurement, coup de barre sauveur vers la sainteté, où il prévoit l'anéantissement d'une civilisation matérialiste d'où Dieu est exclu ».

La troisième partie est consacrée à Léon Bloy et la crise de conscience contemporaine. Qu'il s'agisse de la politique, du clergé ou de l'histoire, M. Lory nous montre un Bloy uniquement préoccupé des réalités invisibles — préoccupé passionnément et jusqu'à la fureur — en réaction violente contre tout ce qui semble pactiser avec la facilité de son époque, ne voyant dans l'histoire que le frémissement des âmes, en déduisant mille symboles.

Un dernier chapitre, très beau, montrera le converti convertisseur : Léon Bloy puissant sur les âmes, bouleversant par sa sincérité et dont le témoignage personnel, dans ses multiples aspects — et parfois malgré eux — a eu, et possède toujours, le mérite insigne de « ressusciter les âmes ».

Bloy est un passionné qui provoque la passion : pour lui ou contre lui. Tout au long de son livre, M. Lory a gardé la tête froide. Il a su mesurer la proportion d'un défaut et admirer la grandeur d'une qualité. Il a su le dire, sans que l'ombre de celui-là ternît l'éclat de celle-ci, sans que celle-ci dissimulât celui-là. Les grandes lignes de la pensée religieuse de Léon Bloy sont très clairement dégagées. Mais la synthèse, si précise soit-elle, que nous présente M. Lory, est-elle toujours l'écho fidèle de la grande voix de Léon Bloy ? Et l'objectivité rigoureuse n'a-t-elle pas, ici plus qu'ailleurs, le défaut de déformer parfois une « pensée » qui était surtout véhémence et inspiration ?

A. Coolen.

Notes bibliographiques

Les troubadours.

Dans son gros ouvrage sur *La Poésie lyrique des Troubadours*, Alfred Jeanroy avait réduit à très peu de chose le crédit que l'on pouvait accorder à la bonne centaine de Biographies anciennes des poètes et aux *razos* ou notices relatives au sens de certaines de leurs pièces. Ces Biographies ont été rééditées en 1950 par J. Boutière et A. H. Schutz (cf. *Lettres Rom.*, t. VI, 1952, p. 359-60). Et voici que M. B. PANVINI revient sur la question de leur valeur (*Le Biografie Provenzali. Valore e attendibilibità.* Firenze, L. S. Olschki, 1952. 18 × 26, 167 p. BIBL, DELL' « ARCHIVUM ROMANICUM », I, 34). Depuis 1934, des monographies nouvelles ont vu le jour et il pouvait paraître opportun de confronter les résultats récents avec le témoignage des biographes anciens, la plupart inconnus. M. Panvini a remarqué qu'il faut s'adresser de prime abord au « moins contaminé » des recueils de notices. Mais la critique des biographies n'en reste pas moins difficile et parmi les principes préconisés, il en est de fort contestables ; par exemple : « La présence dans une biographie d'éléments historiques et géographiques exacts, qui assurément ne proviennent pas des poèmes du troubadour, prouve que la tradition reprise par le biographe est contemporaine des faits qu'il raconte. Lorsque la tradition reprise par le biographe est contemporaine des événements qu'il raconte et a été recueillie dans les lieux même où ils se sont produits, les notices du biographe sont exactes et dignes de foi, même si elles sont brèves » (p. 10-11). Il me semble que la bonne critique historique réclame d'autres conditions encore !

C'est un à un que M. Panvini a examiné ces textes et il est probablement le premier à avoir pris cette peine. Il ne réussira pas à persuader tous les critiques : lorsqu'un genre est partiellement suspect, comme il est difficile d'en retenir ce qui n'est pas confirmé par ailleurs ! Mais nous sommes accoutumés aux solutions d'attente : « se non è vero... ». Il fallait, en tout cas, la foi dans la recherche pour « contrer » le scepticisme des provençalisants. O. JODOGNE.

— Si M. Walter T. PATTISON a confirmé en grande partie dans *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange* (Minneapolis, Minnesota University Press, 1952. 17 × 23, 225 p.), la biographie publiée par A. Jeanroy dans *La Poésie lyrique des Troubadours*. Il a recréé, en se fondant sur de nombreux documents histori-

ques, l'ambiance politique et familiale dans laquelle a vécu Raimbaut d'Orange. Il a mis également en évidence l'humour et l'originalité du troubadour chez qui la critique moderne n'a généralement voulu voir que la virtuosité du versificateur.

Raimbaut d'Orange, né vers 1144, perdit ses parents alors qu'il était encore enfant. Dans les guerres qui ravagèrent la Provence, ses tuteurs Bertrand de Beaux et Guillaume VII de Montpellier se rangèrent du côté des comtes de Barcelone et, après sa majorité, Raimbaut suivit la même politique. Il se rendit même à deux reprises en Catalogne.

Joyeux et aimable compagnon, Raimbaut était aussi très cultivé. Il participa aux activités littéraires de son temps et entretint des relations amicales avec Peire Rogier, Peire d'Alvernhe, Giraut de Bornelh et Bernart de Ventadorn. On lui attribue généralement une intrigue avec une comtesse de Die, poétesse célèbre à l'époque. Sans prétendre élucider ce point, M. Pattison fait remarquer qu'une comtesse de Die vécut au temps de Raimbaut IV d'Orange, petit-neveu du troubadour, et que les biographes ont pu fort bien confondre les deux Raimbaut.

C'est à l'âge de 15 ans que Raimbaut d'Orange commença sa carrière littéraire par un poème difficile et obscur imité de Marcabru. Pendant les années qui suivirent, il ne cessa d'écrire et, à sa mort survenue en 1173, il comptait à son actif trente-neuf poèmes : tensons, sirventès, chansons d'amour et « gaps ». Sans abandonner le style obscur de Marcabru, il subit l'influence de Peire Rogier et de Bernart de Ventadorn, connus pour la simplicité de leur versification, et fut lui-même imité par ses contemporains. L. LAMARRE.

Littérature franciscaine.

La collection des CLASSICI ITALIANI COMMENTATI s'est accrue d'un joli volume : *I Fioretti di San Francesco* (Paravia, Torino, 1953. 13 × 20, XI-188 p. Prix : 480 lires). M. Mario RUFFINI, qui nous procure ce texte, l'a enrichi de fort bonnes notes historiques et philologiques, qui en rendent la lecture vraiment aisée. Souvent aussi il a dégagé le sens du récit, et toujours avec une parfaite compréhension de l'esprit du Poverello.

Sans doute pourrait-on discuter la nécessité ou l'opportunité de certaines de ses explications. A la p. 58, par exemple, que je prends au hasard, j'avoue ne pas saisir pourquoi *luce mirabile* devait être expliqué, ni ce que le texte ou le lecteur gagnent à voir *mirabile* traduit par *abbagliante*. D'autre part, je me serais abstenu de faire observer, quelques lignes plus loin (où il s'agit d'un enfant qui assiste à une merveilleuse extase de saint François), que *esso* représente San Francesco, car seul un lecteur stupide pourrait imaginer qu'il représente le *fanciullo*. En revanche, il eût convenu d'éclairer le lecteur intelligent en lui rappelant que Jésus, lui aussi, avait défendu aux apôtres privilégiés, qui avaient été les témoins de sa transfiguation sur

le Thabor, d'ébruiter ce miracle avant sa résurrection. Le Christ, modèle auquel saint François « s'est conformé dans tous les actes de sa vie », telle est bien, en effet, l'idée qui a inspiré l'auteur du florilège. Cette thèse, si ce mot pédant ne jure pas trop avec la fraîcheur de son livre, il l'a nettement affirmée dès sa première phrase, M. Ruffini lui-même l'a souligné. Le chapitre XVII, qui nous rapporte le trait en question, l'illustrait particulièrement : c'était l'occasion de le faire ressortir.

On estimera donc que le savant commentateur a probablement été tantôt trop généreux et tantôt trop peu, mais tous ceux qui ont un jour annoté un texte savant combien il est malaisé d'apercevoir les bornes du chemin à suivre. P. G.

— Peu d'écrivains ont suscité autant d'opinions contradictoires que Jacopone da Todi, à qui certains critiques refusent toute valeur artistique, tandis que d'autres saluent en lui, non seulement l'initiateur de la poésie italienne, mais encore le « Pindare chrétien ». Sans doute, le poète mystique ne mérite-t-il ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

Après avoir étudié systématiquement les différents courants de la critique moderne, M. Franco MACCARINI (*Jacopone da Todi e i suoi critici*, Milano, Gastaldi, 1952. 13 × 19, 189 p.) s'attache à démontrer que partisans et détracteurs n'eurent qu'une vue fragmentaire de l'œuvre de Jacopone da Todi, qu'il divise pour sa part en trois phases bien distinctes : la première, correspondant à la période de formation et forcément inégale, puisqu'elle résulte d'un continuel combat entre la volonté et l'instinct ; la deuxième, supérieure au point de vue artistique, mais qui, précisément parce qu'elle exprime le passage d'un état d'exaltation profane à une sorte de fanatisme religieux, traduit en images tous les contrastes des deux conceptions de vie qui s'affrontent dans le cœur du poète ; la troisième, enfin, où l'esprit, en quête de l'essence pure, s'abîme dans l'ivresse de l'amour divin devenu à la fois source de vie et d'inspiration poétique.

Comme l'a très bien compris M. Cesare MUSSINI, qui s'est penché avec ferveur sur la vie spirituelle et poétique de Fra Jacopone (*Jacopone da Todi, Vita spirituale e poetica*, Torino, l'Aquila, 1950, 16 × 24, 127 p.), l'histoire de ce perpétuel inquiet, tiraillé par des forces opposées qu'il ne sut ni concilier, ni accueillir en plénitude, se résume en un vers, clé de cette tragédie humaine : *Ch'io gusti morendo la vita.* Ce n'est, en effet, qu'au terme d'un long calvaire, alors que la lumière éternelle se substituait déjà à celle du jour, que le poète comprit la signification profonde de la souffrance de cette vie, faite, comme ses chants, d'une infinité de contrastes qu'on ne peut saisir qu'intuitivement. Toute vérité n'est-elle pas d'ailleurs la synthèse d'éléments apparemment contradictoires ?

Jacopone da Todi porte en lui, avec une puissance accrue, le drame de ses contemprains et les aspirations de son siècle. Aussi, pour suivre sa quête du « moi » éternel, faut-il traverser d'épaisses ténèbres et des

zones brillamment éclairées, sans oublier que la réalité vue à travers un prisme n'a jamais la couleur initiale de sa susbtance.

L. VANDER CAMMEN.

Varia.

— Dans le *Paralipomenon Hispaniae*, le Catalan Joan MARGARIT I PAU, évêque de Gerona au XVe siècle, a retracé l'histoire de l'Espagne depuis ses origines jusqu'à Auguste. Il fut le premier à donner un image cohérente de son pays sous les Grecs, les Carthaginois et les Romains, sans négliger même les aspects ethnographiques. Rejetant mainte légende, il a choisi ses sources avec soin, parmi les auteurs de l'Antiquité qu'il a consultés dans le texte.

Par cette conception de l'histoire, Joan Margarit, qui avait séjourné longtemps en Italie, a répondu plus qu'aucun de ses contemporains à l'action de l'humanisme, qu'il introduisit en Espagne. (R. B. TATE, *A Study of the* Paralipomenon Hispaniae *of Joan Margarit*. Manchester, John Rylands Library, 1951. 16 × 24, 32 p.). L. L.

— On sait qu'Abel LEFRANC s'est beaucoup occupé de Rabelais sans avoir osé jamais lui consacrer le gros volume qu'il eût pu écrire. Il nous reste de lui pourtant, outre de nombreux articles de revues, la grande édition qu'il a dirigée (Paris, Champion, 1912-1931, 5 vol.) dont on réclame le dernier tome réservé au *Quart Livre* et aux tables.

Pour cette année du centenaire, la maison Albin Michel a eu l'heureuse idée de réunir en un volume plus accessible *Rabelais* (Études sur *Gargantua*, *Pantagruel*, le *Tiers Livre*. Avant-propos de Robert MARICHAL. Paris, 1953. 13 × 20, XXXI-377 p.) les études toujours actuelles que le grand seizièmiste avait présentées comme « introductions » à trois tomes de la grande édition. On y a joint une lecture faite par lui, en 1930, à la séance annuelle des cinq Académies, *Rabelais et le Pouvoir royal*, publiée dans le tome XVI de la *Revue du XVIe siècle*.

Comme nous ne pouvons commenter ici que des travaux récents, nous nous contenterons de signaler cet ouvrage hors pair comme l'un de ceux qui doivent être lus avec ceux de Plattard, de Lucien Febvre et de Georges Lote. Rappelons, que dans un article de la revue *Humanisme et Renaissance*, XI, 1949, V. L. Saulnier a résumé l'apport des études rabelaisiennes de 1939 à 1948.

Enfin, dans la préface du recueil d'Abel Lefranc, Robert Marichal a caractérisé la place du grand érudit dans la cohorte des fidèles de Rabelais. O. J.

— Les baudelairiens seront heureux de mettre sur leurs rayons *Baudelaire et Asselineau* (Textes recueillis et commentés par Jacques CREPET et Claude PICHOIS. Paris, Nizet, 1953. 12 × 19, 254 p). Dans ce recueil de textes en partie inédits, en partie difficilement accessibles, ils trouveront l'étude de Banville sur Asselineau, parue

chez Charpentier en 1882, et celle d'Asselineau sur Baudelaire, publiée en 1868-1869 chez Lemerre, ainsi que les notes d'Asselineau sur Baudelaire, publiées en partie en 1893 et reproduites, exactement et complètement, cette fois, d'après le manuscrit qui appartient à M. W. T. Bandy. Ils auront la bonne fortune de lire pour la première fois les notes — inédites jusqu'à ce jour — d'Asselineau sur Philoxène Boyer et Baudelaire. Ceux qu'attire l'étrange figure de Philoxène y trouveront quantité d'anecdotes et de traits d'une saveur indiscutable. Le volume renferme enfin les lettres, en partie inédites, d'Asselineau à Poulet-Malassis concernant les derniers jours de Baudelaire, ainsi que le discours prononcé sur la tombe de Baudelaire par Asselineau.

Si Asselineau vit encore dans la mémoire des lettrés, c'est à sa paléographie romantique qu'il le doit, et à l'amitié qu'il voua au poète des *Fleurs du Mal*. Asselineau eut le mérite de s'attacher vers le milieu du siècle dernier à ce que nous appelons encore aujourd'hui les petits romantiques, quoique certains d'entre eux aient depuis lors singulièrement grandi. Si l'histoire littéraire a pu ramener à de plus justes proportions certaines valeurs romantiques nous le devons à celui qui avait choisi, comme devise, ces mots que couronnait un petit âne (asinellus) : ARCET VOCE LEONES.

Comme le disent les éditeurs dans la préface, « ce dernier des romantiques, ce savant de bonne compagnie, cet érudit doublé d'un homme du monde eut surtout pour rôle dans la vie d'être un ami ». Losque Banville, condamné et abandonné par les médecins, échoua à la maison de santé de Bellevue pour y mourir, il y arriva soutenu, porté dans les bras d'Asselineau. C'est Asselineau qui accueillit Baulaire à son retour de Bruxelles. C'est Asselineau qui essaya de retenir Nerval alors que celui-ci n'était déjà plus tout à fait de ce monde et qui lui donna la seule chose que le pauvre Gérard ait voulu accepter : une pièce de cent sous.

Ce volume, où le thème de l'amitié va et vient comme une navette, est dédié à la mémoire du regretté Jacques Crépet. Sans doute fut-ce une réelle consolation pour ce savant et ce parfait honnête homme de trouver en Claude Michois un collaborateur et un continuateur en tous points digne de lui.

Albert KIES.

— *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine* de M. G. CHIAPELLI (Université de Neuchâtel, 1951, 15 × 21, 108 p.) examine le problème de la langue poétique dans la poésie italienne de nos jours. Après avoir rappelé la conception que Pétrarque se faisait de la poésie, M. Chiappelli montre comment d'Annunzio influença la poésie au début du XXe siècle, les réactions qu'il a provoquées et les efforts des poètes hermétiques pour adapter la langue traditionnelle aux exigences de leur pensée. Cet exposé est enrichi d'illustrations qui rapprochent heureusement la peinture de la poésie.

L. L.